قراءات في

النصّ الليبي

الجزء الأول

حسن أبويوسف اللموشي



حسن أبويوسف اللموشي

رامز رمضان النويصري

مجلس الثقافة العام

قراءات في النص الليبي

قراءات في النص الليبي

الجزء الأول

رامز رمضان النويصري

الناشر
مجلس الثقافة العام

اسم الكتاب	قراءات في النص الليبي
اسم المؤلف	رامز رمضان النويصري
سنة النشر	2006 م
رقم الإيداع	2006 / 6985 م
الترقيم الدولي	ISBN - 9959 - 38 - 101 - 3

تصميم الغلاف	علي العباني
لوحة الغلاف	عاطف الأطرش
التنفيذ الفني	عاطف الأطرش - نجلاء المنقوش

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فرع بنغازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 0021861224157 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@yahoo.ca

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

تنفيذ الطباعة

القاهرة ت 0020123140315

الإهداء

إلى كل شعراء ليبيا
تعلّمت منكم كيف أحسّ الكلمة،
وكيف أغزل الحرف
وإليها

مقدمة

الحقيقة أني لا أعرف كيف أقدّم هذا الكتاب.. فالعنوان الذي أقدّمه به يفترض عملاً كثيراً، أو جهداً استقرائياً يفيه حقه، لكني من خلال ما كتبت أحاول أن أقارب هذا العنوان، من خلال نشر مجموعة من القراءات التي تناولت فيها التجربة الشعرية في ليبيا.. التجربة الأكثر جدلاً في مسيرة الإبداع الليبي، ولا أريد الخوض في جدلية أعتقد أن أكثر من قلم تناولها، وقرأ معضلاتها، وحاول الوقوف على إشكالياتها.. كما لا أريد الوقوف على مشكلات النقد في بلادنا، كون المشكلة لا تتعلق بالنص الشعري وحده، بل تتعلق بالتجربة الإبداعية الليبية، على مختلف مستوياتها.

وكنت قد نشرت سلسلة من المقالات بصحيفة (الجماهيرية) تحت هذا العنوان، أقارب فيها النص الشعري الليبي بشكل مطلق، وكان من المفترض أن أقدم هذه المقالات كقراءة أولى، لكني رأيت أن أبدأ بهذه القراءات المنفصلة، بأمل أن نتمكن من نشر هذه المقالات كجزء ثان منفصل، خاصة وأني أرى أنها تحتاج لبعض التعديلات لتخرج في كتاب منفصل.

هذا الكتاب، هو محاولة مقاربة، لهذه التجربة من خلال مجموعة من القراءات التي رأيت أن أقسمها في هذا الكتاب، إلى

قراءات تتناول:

- تجارب شعرية: وهي قراءات تعمل على مقاربة التجربة الشعرية عن الشاعر، في قراءة لنتاجه.

- مجموعات شعرية: وهي مقاربة النتاج الشعري على أساس المجموعة الشعرية.

- نصوص: وهي مقاربة يعتمد النص الشعري.

واعتقد أن هذه المستويات الثلاثة يمكنها تقديم الكثير، فهي تنطلق من الشمول إلى التحديد في النص.. أما القراءات فهي لمجموعة مختلفة من الشعراء والشاعرات، محاولاً فيها الاختلاف ناحية تحول القراءة إلى نص، بمعنى أن تكون القراءة نصاً على النص، وأزعم أني استطعت الاقتراب من هذا، وهو ما دعاني لتحديد بعض الكتابات عن غيرها في هذا الكتاب.. لذا فأنا أسميها (قراءات) حتى أضطر لاستخدام معيار نقدي يعمل على تمييز النص وفصل أجزاءه بين الجيد وغير الجيد، ولعل القارئ يلاحظ أن هذه القراءات تقارب النص في تراكيبه الفنية وأجزاءه المحفزة، وصورته الجمالية التي يظهر بها.

أترك الكتاب بين يديكم، ليتمكن منكم، كما تمكنت مني هذه النصوص، التي أشكر مبدعيها، لقدرتهم على إثارتي.

تجارب شعرية

حسن أبو يوسف اللويقي

قصيدة النثر في ليبيا

** مقدمة

لم تكن قصيدة النثر في ليبيا منهجاً يصنع ذاته، بقدر ما كانت تأثراً وانعكاساً لما يحدث في الشرق، فالعملية الثقافية في ليبيا ظلت حتى وقت قريب (أو ما زالت) تعتمد الشرق رافداً مهماً من روافد المعرفة، دون الاتجاه المباشر لهذه الروافد، بل إنها اعتمدت على ما يقدمه الشرق من أفكار ومناهج قام بترجمتها وبشرحها، بمعنى إن ثقافة الآخر (الثقافة الغربية) وصلتنا بعد أن هضمتها عقول المشرق ومن ثم أعيد تصديرها إلينا.. وهذا يعني أننا نقرأ آراء وشروح الشرق أكثر مما نقرأ ذات الإبداع (من بعد كتاب ومفكري المغرب العربي)، وهي عملية حقيقة مربكة ومعقدة، كونها لا تضع المثقف في مواجهة مباشرة مع الثقافة الغربية أو ثقافة الآخر الموازي لنا في التجربة.

وقصيدة النثر في تنظيرها الذي خرجت به في ستينيات القرن الماضي بتبنٍ خالص من مجموعة مجلة (شعر) بقيادة "أدونيس/ علي أحمد سعيد" و"يوسف الخال" و"أنسي الحاج" (هنا لا نلمح أو لا نريد التلميح إلى البدايات بقدر ما يهمنا القصد باتجاه التبني)، مؤكدة فعلياً تجربتها في خطها الذي اقتعدت لها

واختارته إبداعاً، وإن كنا لا نستطيع أن نتغاضى عن شبه التأثير الغربي أو الأورو-أمريكي، وهو مؤكد، إلا إننا نستطيع أن ندرك أن الثقافات عامة تتجاور وتتلاقح، وتنتج في هذا التجاور والتلاقح إبداعاً يتجاوز مرحلته (ولنا فيما حدث إبان الدولة الإسلامية الكبرى، المثال في الرقي العلمي الذي وصلت إليه بفضل تجاور الثقافة العربية بالثقافات الأخرى، الهندية والفارسية واليونانية).. النتيجة كانت (قصيدة النثر) كما اصطلح على تسميتها في ذلك الوقت، وتم التنظير لها بالاعتماد على دراسة الفرنسية "سوزان بيرنار" الكتاب، الذي تابعت فيه انتقال وأطوار النص الشعري من شكله التقليدي وأهم نقلاته للوصول إلى شكل قصيدة النثر، هذا الكتاب الذي كان بعنوان (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، والذي اطلعت عليه مجموعة مجلة (شعر) مبكراً في لغته الأصلية، كما تشي بذلك مقدمة "أنسي الحاج" في مجموعته الشعرية (لن)، أو كتابات "أدونيس" في (شعر) التي قدمت الكثير من أفكار هذا الكتاب، فيما يتعلق بقصيدة النثر ناحية التنظير والوقوف على الجوانب الجمالية في هذا النص.. ولأن هذا الخروج لم يمنح الوقت بعد لـ(قصيدة التفعيلة) في الكشف عن كل جوانبها، فقد وجد أمامه كثير الأسوار التي كان عليه ارتقاءها للوصول والاستمرار.

في ذات الفترة/ الستينيات كانت (قصيدة التفعيلة) هي

الشكل الجديد الذي سيطر على شكل القصيدة في ليبيا، حتى إنه لم يجد المعارضة التي لقيها هذا الشكل في الشرق، خاصة العراق ومصر (ونذكر قصة العقاد مع نص الشاعر/ صلاح عبد الصبور، وتعليقه عليه بقوله: يحول إلى لجنة النثر للاختصاص)، بل إن هذه المعارضة كانت صدىً لما يدور في الشرق من صراعات أكثر منها تفاعل حقيقي بين التيارات، ومازال المشهد الشعري في ليبيا يحفظ الكثير من الأسماء التي قدمت قصيدة التفعيلة، هذه الكوكبة الشعرية المتميزة، والتي تقدم الآن نصاً متميزاً، ونذكر من هذه الأسماء: الشاعر "لطفي عبد اللطيف"، الشاعر "خالد زغبية"، كما أن النص التقليدي مازال يؤكد حضوره من خلال بعض الأسماء المتميزة: الشاعر "حسن السوسي" الشاعر "، رجب الماجري" ، والشاعر "راشد الزبير" الذي يزاوج بين النص التقليدي والتفعيلة.. وحتى عشرية السبعينيات لم تكن (قصيدة النثر) نصاً معروفاً كاستقلال، أو كتابة في شكلها المستقل، ومن ناحية البحث حقيقة لم أعثر على ما يفيد بوجود (قصيدة نثر) أو تحديداً لتاريخ بداية نشرها من خلال الصحف في ليبيا، وإن أشار البعض بأنها بدأت في أواخر الستينيات، فإني لم أجد حقيقية ما يفيد في ذلك، ولا إلى أنها كانت في السبعينيات نصاً مستقلاً خارج دائرة التفعيلة، خاصة مع نصوص الشاعر/ جيلاني طريبشان، الذي كان كثير الخروج عن تفعيلة

البحر في نصوصه.. أما المجموعات الشعرية المستقلة بالنثر، فهي لم تكن إلا في الثمانينيات، وهو البداية الفعلية أو التاريخ الرسمي لـ(قصيدة النثر) في ليبيا، لو أردنا أن نختار تاريخاً لها.

أما مجموعتا "الشارف الترهوني" (خمائل الصمت/ 1975) و(للشعر طعم جديد/ 1976) فنحن لا نستطيع تصنيف مادتهما ضمن (قصيدة النثر)، لأنهما وإن كانا كتبا بنثر يزاوج بين النثر الصرف والموقع، فهما أقرب للخاطرة منهما للشعر، بدون القصد لكتابة (قصيدة نثر)، أو التعويل حقيقة على كتابة (قصيدة النثر).. فالواضح أن الشاعر خاض هذه التجربة تحت التأثير المباشر لكتابة النثر الفني أو الشعر المنثور (كما كان يعرف)، وهو شكل شعري يقارب الخاطرة أو التوجه الشعري بالوصف والتماهي.

ولأنا بدأنا المفاضلة مبكراً بين النثر والشعر، وهي موضوعة تدخل أكثر في جدلية المصطلح (قصيدة النثر) فإني أترك كل هذا لأني ناقشته قبلاً، متجهاً مباشرة إلى ما أريد وهو محاولة لمقاربة (قصيدة النثر) كنص في النتاج الشعري الليبي.. لكننا لو اتجهنا ناحية النص كمعنى واتجاه فإن مجموعة "الشاعر/ عبداللطيف المسلاتي"، (سفر الجنون/ 1) هي أولى المجموعات الشعرية التي قدمت قصيدة النثر، بذا يمكننا أن نحدد عشرية الثمانينيات مبتدأ لهذا الجنس الإبداعي

اشتغالاً من خلال إصدار المجموعات[1] أو نشراً في الصحف والمجلات، وأيضاً من خلال ما طرح أو ما أوجده الواقع الثقافي من أسماء لشعراء اشتغلوا بهذا النص كتابة وتعويلاً على أدواته.

ما يمكن أن نسميه البداية..

في منتصف سبعينيات القرن الماضي، صار من المقبول قراءة هذه النصوص التي لا تمت للوزن ولا تتماش معه، وإن كان البعض قد ألمح أن بدايات السبعينيات ذاتها شهدت ممارسة البعض لمثل هذه الكتابات، إلا إن (قصيدة النثر) بدأت كنص يفرض نفسه على أعمدة الصحف وصفحات المجلات في النصف الثاني من السبعينيات بشكلٍ يؤكد حضورها وحضور شعرائها، الذين كانوا إما شعراء اختاروا قصيدة النثر (وهنا تكون القصدية هي المحرك، في الكتابة بهذا الشكل)، وإما شعراء أرادوا خوض تجربة الكتابة خارج الوزن بعد أن كتبوا النص التقليدي والتفعيلي (وهنا تكون القصدية بغاية التجريب)، كما إنه من خلال مراجعات بعض الأعداد القديمة للصفحات المحلية في صفحاتها الأدبية، يمكننا بجلاء الوقوف المباشر على أشكال البداية، التي ظهر إنها بدايات متأثرة، خطابية، مباشرة، وإن كانت بعض

(1) أركز على المجموعات، كونها لا تقدم النص كنتاجٍ فقط، بل إنها تقدم في ذات الوقت تجربة أخذت حظها من الاشتغال، لتخرجَ في كتاب.

أشكالها اقتربت من الخاطرة.. لكن الثابت أن فترة الثمانينيات[1].. هي الفترة الخصبة، والفترة التي تكونت فيها (قصيدة النثر) في ليبيا وشكلت من خلالها منهجها واتجاها، بحيث كانت هذه الفترة فترة التجريب الكبرى التي كتب فيها الشعراء وتحركوا فيها في أكثر من اتجاه، حيث شهدت هذه العشرية صدور أولى مجموعات (قصيدة النثر)[2]، وكانت للشاعر "عبد اللطيف المسلاتي" بعنوان (سفر الجنون/ 1) الصادرة في طبعتها الأولى بتاريخ 1980، عن المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، وتشير التواريخ المثبتة في نهاية القصيدة الأولى أنها نشرت في العام 1976، منشورة في ثلاث مطبوعات محلية هي: صحيفتا الأسبوع الثقافي والفجر الجديد، ومجلة الفصول الأربعة.

الثمانينيات لم تكن مجرد عشرية عادية بالنسبة لحركة الشعر الليبي، لقد كانت أحد أخصب المراحل إنتاجاً، فنُشرت في هذه العشرية 40 مجموعة شعرية، بينها 15 مجموعة شعرية (قصيدة نثر) بنسبة تمثل 37.5٪ وهي نسبة مرضية لمجموع سبعة شعراء توزعت

---

(1) في هذا نشترك وتجربة (قصيدة النثر) في المغرب العربي، الذي لا يختلف كثيراً بالحال عنا.

(2) في العام 1975 صدرت مجموعة (خمائل الصمت) للشاعر/ الشارف الترهوني، وهي مكتوبة خارج أوزان الخليل، لكننا لا نستطيع أن نضمها إلى (قصيدة النثر) كونها أقرب إلى الخواطر، أو النثر الشعري.

مجموعاتهم الشعرية كالتالي (بحسب الإصدار الأول للشاعر):

1- عبداللطيف المسلاتي، مجموعتان شعريتان: سفر الجنون/ 1، سفر الجنون/ 2.

2- محمد الكيش: مجموعتان شعريتان: عن بهية والزمن الأخضر، كتاب المراثي.

3- محفوظ أبوحميدة: مجموعة شعرية واحدة: يبتغيك الفؤاد قريبة.

4- عبدالرحمن الجعيدي: ثلاث مجموعات شعرية: أحبك من البحر إلى دمي، أغان على أرصفة الضياع، مقاطع ممزقة للوطن والحب.

5- فوزية شلابي: خمس مجموعات شعرية: في القصيدة التالية أحبك بصعوبة، بالبنفسج أنت متهم، فوضوياً كنت وشديد الوقاحة، عربيداً كان رامبو، والسكاكين أنت لحدها يا خليل.

6- عائشة المغربي: مجموعة شعرية واحدة: الأشياء الطيبة.

7- زاهية محمد علي: مجموعة شعرية واحدة: الرحيل إلى مرافئ الحلم.

وموازاة لهذه المجموعات كانت حركة النشر من خلال الصحف والمجلات، تؤكد حضور (قصيدة النثر) وحضورها القوي، الذي يعبر كونها الشكل الذي أخذ أكثر الشعراء إلى عوالمه.

وإن عدنا إلى بدايات (قصيدة النثر) في ليبيا وظهورها كشكلٍ أدبي، نرى أنهُ لم تثر حولها أياً من المناقشات أو الحوارات، حتى إنها لم تتعرض للمواجهات الحامية التي تعرضت لها (قصيدة النثر) عربياً، حتى إن بعض هذه الخلافات تم استيرادها من تلك المواقع التي حمى فيها الخلاف، وإن كانت بعض الحوارات الحامية حدثت فعلاً ضمن نِطاقات ضيقة ومحدودة من خلال اللقاءات، لكنها كانت تفتقر إلى محاور النقاش الأساسية وأيضاً لتشبث كل طرفٍ بما له، لذا فإننا نستطيع القول إن (قصيدة النثر) في ليبيا لم تعاني الكثير من أجل أن تتميز نصاً وشاعراً، بل إن هناك بعض الشعراء الذين تخلوا عن الوزن باتجاه انفتاح (قصيدة النثر) على عوالم أكثر اتساعاً (المثال الأوضح، تجربة شاعر الشباب، الشاعر "علي صدقي عبد القادر"، يمكننا أن نذكر أيضاً، "إدريس ابن الطيب"، "السنوسي حبيب").. ونستطيع القول إن هذا النص عاش بتجاور تام مع أشكال الكتابة الشعرية الأخرى، دون أن تكون أياً من صدامات (النثر× الشعر)، ولعلنا نعيد هذا إلى طبع الثقافية الليبية الذي يفتقد حقيقية للعمق الذي يمكنه من اتخاذ موقف ثقافي تجاه أيٍّ من أجناس الكتابة أو الإبداع الجديدة، فطبيعة التكوين الثقافي الليبي طبيعة التأثر، والتلمذ (حتى هذه اللحظة نكاد نلمس الكثير من مظاهر التتلمذ والتأثر).. وطبيعة التلميذ تجعله دائماً وفيَّ السمع لكل ما يقوله له أستاذه، وهو

(الشرق) الذي كان الأستاذ الأول للثقافة في بلادنا، فلقد ظلت ليبيا تعيش حالة من اللاتوازن حتى الخمسينيات، لتتمتع بنوعٍ من الاستقرار يكفل لها النظر إلى داخلها وإلى شؤونها، للوقوفً على أرضها ومن ثم الانطلاق بثبات.. ونضيف غياب تجربة نقدية قارئة لهذه التجربة وسابرة لها، فنحن لا نستطيع الحديث عن تجربة نقدية، بقدر ما يمكننا الحديث عن وقدات نقدية مميزة في التجربة الشعرية الليبية.

خمسينيات القرن الماضي هي الانطلاقة الفعلية أو الفترة الأهم في تاريخ الحركة الأدبية في ليبيا، حيث في هذه الفترة يمكننا أن نتابع العديد من المشاهد المهمة، والمشاريع الثقافية التي تبلورت، ولعلنا بقليل من التركيز يمكننا أن نلاحظ أن بداية الخمسينات شهدت سؤال الأستاذ/ خليفة التليسي (هل لدينا شعراء؟)، وأيضاً سؤاله عن الذات والمبدع، وأيضا قدمت هذه العشرية أول تجارب التجديد في الشعر من خلال (الشعر الحر/ التفعيلة) والذي تُوّج بصدور مجموعتي الشاعرين: الشاعر/ علي الرقيعي (الحنين الظامئ)، والشاعر/ علي صدقي عبد القادر (أحلام وثورة).. وهما أولى المجموعات التي واكبت تجربة الشعر الحر، حيث توجت مجموعة (الحنين الظامئ) بتقديمين، الأول للكاتب الأستاذ/ خليفة التليسي، والثاني للكاتب والقاص/ كامل حسن المقهور، ويمكننا اعتبارهما دراسة تتبعية

وراصدة لحركة الشعر في بلادنا، خاصة التجربة الشعرية الجديدة واتجاهاتها محلياً (نخص مقدمة "المقهور")، وكانت بحق تجارب ذات أبعاد أكثر في الواقع، وأيضاً شهدت هذه الفترة صدور أولى المجموعات القصصية (نفوس حائرة) للقاص والكاتب/ عبد القادر أبوهروس، صاحب صحيفة (الرائد).. لقد كانت هذه الفترة فترة خصب وتكوين لأسس الثقافة في ليبيا، والانطلاق في مجالات الإبداع وفتح النقاشات والحوارات الثقافية.

وفي حديث شخصي، ألمح الكاتب "رضوان أبوشويشة" إلى الترجمات الشعرية التي قدمها الكاتب "فؤاد الكعبازي"، وإمكانية أن يكون لها الأثر في تجربة الشعر الحديث في ليبيا (ونعني قصيدة النثر)، وإن كنت شخصياً أستبعد مثل هذا التأثير (ولا أعول عليه)، كون ما كان يقدم من ترجمات مع بدايات (ليبيا المصورة) لم يكن بالزخم القادر على تكون اتجاه أو نمط مؤثر في اتجاه الشعر في ليبيا.. ولقد ألمح الأستاذ "الكعبازي" لهذه الترجمات في كتابه (ألحان عربية على أوتار من الغرب)، إذ يقول: (والترجمات التي يعنيها "عبد القادر" ترجع لسنة 1946، عند التحاقي بالتدريس بمدرسة طرابلس الثانوية فور إنشائها، وكان السبب في إعدادها هو تطلع الطلاب للطريف من الشعر الغربي، وشغفهم بالشعر الغربي الحديث، وهم شباب الطبقة الواعية المتوثبة التي تفتخر بإنجاب أمثال "عبد القادر أبو هروس" وكل من "خليفة التليسي" و"عبد اللطيف الشويرف"، والشاعر "علي الرقيعي".. ولم

تكن الترجمات سوى محاولات على هامش المدرسة المعاصرة، الغرض منها إطلاع أولئك الأدباء الناشئين على الإنتاج الغربي الذي ينهل، أو لم ينهل منه المجددون، وترمي في نفس الوقت إلى تجسيم فكرتي الخاصة عن الشعر الحي والاهتداء إلى إمكانيات مجهولة في لسان العرب، كإمكانية الشعر المنثور أو المرسل أو المهموس، على حد تسمية النقاد، بدون ضياع موسيقى اللغة وهدم الإيقاع) [1] انتهى الاقتباس..

طبيعة التتلمذ هذه كانت تعني في مستوى موازٍ عدم النظر إلى ما يمكن أن يتكون من رصيد، ومن ناحية أخرى افتقاد التراتبية الثقافية الخالقة للنقاش والحوار، ولأنه لم يتم الالتفات إلى هذا الرصيد إلا متأخراً (في تسعينات القرن الماضي)، فإننا ظللنا ننظر إلى الشرق الرائد الذي لا يكذب أهله، ومصدر النور الوحيد الذي منه تأتي المعارف والعلوم.. ولقد تأثر الكثير من شعرائنا بشعراء الشرق حد التناص، سواء على مستوى الأفكار أو على مستوى النصوص.. وفي نهاية الستينيات يكتب أحد النقاد: إن الشعر في ليبيا بعد أن انفلت خارج حدود الوزن والصورة الشعرية العربية، تحوّل إلى شعر (نواقيس وصلبان).. مشيراً لأثر بعض المطبوعات مثل: (الطليعة)، (الكتاب)، (الآداب) البيروتية،

---

(1) فؤاد الكعبازي (ألحان عربية على أوتار من الغرب). صحافيا- بيروت/ ط1/ 1967.

في تكوين النص الليبي، فِكراً وشَكلاً.. وأيضاً يفيدنا في هذا سؤال الشعر عند "التليسي" الذي اعتمد الشرق نموذج مقارنة، وسؤال القصة عن "المقهور" الذي سأله عن قصة ليبية حقيقية.

لكن السبعينيات بدأت تشهد التغيير الفعلي، والتأثر أكثر، لتكون الثمانينيات شكل هذا التأثر الجديد، فبعد أن كان التأثر بما يأتي من الشرق في شكل نتاجٍ أدبي (شعر، قصة، رواية)، بدأ التأثر في مستواه الثاني بالترجمات التي بدأت تأتي مواكبة للأسماء الشعرية الغربية الكبرى، والتي فتحت الآفاق ناحية معاني جديدة للصراع وأكثر فلسفةً، لتكون أسماء من أمثال: بودلير، إليوت، رامبو، بابلو نيرودا، كافكا، لوركا (ولا يمكننا إغفال تأثير شاعر كـ"بابلو نيرودا" في تجربتنا الشعرية).. وفي مستوى ثانٍ كتاب وروائيون من أمثال: أرنست همينجواي، تولستوي.. أهم المحركات والمكونات الجديدة.. فإن كانت حركة النص الشعري في ليبيا لم تعول على رصيدها (بفضل الأستاذ)، فإن (قصيدة النثر) نشأت بانقطاعٍ تام عن مكانها محلياً، باتجاه النموذج العربي والنموذج الغربي (مترجماً)، لذا بمجاوزة ربكة الظهور الأول في السبعينات، فإن الخطوة الثانية كانت آكد ناحية تأكيد فاعلية النص، ولو اتجهنا إلى المجموعات الصادرة في هذه الفترة، وجدناها أكثر تجريباً وتعويلاً على النص، ناحية كونه الشكل الذي سيكون محل التجربة، أو الإطار العام للتجربة.. وبذا فإننا في هذه

البداية سنلمح بشكل واضح سعي النص باتجاه تبني فلسفته الخاصة، كما تقدمه تجربة "الشاعر/ عبد اللطيف المسلاتي"، وتحوّل الشاعر من مادحٍ وراثي إلى راءٍ، مستخدماً بشكل مبكر تقنية حساب الفقرات، أو الجملة الشعرية بدلاً للبيت الشعري، وربما لمسنا في هذا الترتيب محاولة خلق انتظام وتراتب، هو من ميراث العمودي، والتفعيلي من بعد.. أو مجرد الرصد كما في تجربة "الشاعر/ محفوظ أبوحميدة"، أو أن تتعدد إحالات النص، وتتجه صوب البحث في الموروث العربي بشكل واضح كما في تجربة "الشاعر/ محمد الكيش"، الذي حاول أن يوجد في نصه ملمحاً صوفياً.. أما النص بشكله المستقل فقد قدمه "الشاعر/ عبد الرحمن الجعيدي" في شكله الخالص للنص، بينما يتحول النص إلى رغبة الخروج والثورة في تجارب الشاعرات "عائشة المغربي" و"زاهية محمد علي" وبشكلٍ مميز من خلال تجربة "الشاعرة/ فوزية شلابي"، التي استفادت بحق من تجربة (قصيدة النثر) في التعبير عن مرحلتها، واستغلال الظرف وإنتاجه في خمس مجموعات شعرية، مازلت أرى أنها تجربة مهمة في مسيرة الشعرية الليبية، وتجربة النثر بصفة خاصة.. ولإن كان النص في غالبه يجنح عند الشعراء باتجاه استخدام الفقرة، أو التفقير، إلا أنه حتى هذه اللحظة ظل يعول على عمودية البناء، بحيث يخلص النص في بنائه إلى البداية والنهاية.. لكننا بالدخول إلى التسعينات نكون قد دخلنا

بتجربة (قصيدة النثر) خطوة جديدة.

وإن سمح لي بالوقوف قليلاً.. فإني أنبه إلى أن (قصيدة النثـر) في شكلها الخارج عن الأنظمة، والطامح أكثر ناحية التغيـير، كـان يـوازي رغبة الانطلاق لدى الأنثى، ومحاولة قفزها الـسور الـدائر حولهـا، لـذا فإنها آمنت بهذا النص إيماناً كـاملاً، بأنـه الـشكل الأقـدر عـلى منحهـا الصوت الذي تريد، والعالم الأكثر رحابة دون قيود[1].. لذا فإن عـشرية الثمانينيات (تحديداً أواخر السبعينات) شهدت ظهور أكثر من شاعرة.. لتقدم الثمانينيات والتسعينات مجموعة أخرى من الشاعرات، وهكـذا.. ولو قرأنا هذا الظهور من وجهه الآخر، بقراءة النص، لأمكننا الوقـوف على إمكانيات (قصيدة النثر) التي تم استثمارها في كتابة الـنص.، وهنـا أستفيد مـن مقولـة الناقـد "منـصور أبوشـناف": إن مـا يميـز هـذه القراءات الاهتمام بالتفاصيل والاشتغال عليها، وقول الذات صراحـة، حتى وإن كانت جميع الشاعرات يضعن الحجاب، فهن أكدن أنهن غـير محجبات عقلياً، وأنهن استفدن من منجـز الحداثـة أكثـر مـن الرجـال.. لتكنّ أكثر معايشة لليومي والواقعي بحق، رغم نبرة الحزن[2].

---

(1) وردت هذه الإشارة بأكثر توضيحاً ضمن الورقة المقدمة ضمن فاعليات (نـدوة الكتابـة النسائية في ليبيا-27-29/ 5/ 2000) بعنوان: (كيف تكلمتِ الخطاب؟).

(2) أمسية الشاعرات: (سميرة البوزيدي/ حليمة الصادق العائب/ أم الخير الباروني/ حواء القمودي/ حنان محفوظ).. فـضاء الـشعر والقـصة (14/ 04/ 2002).. ورد هذا في تعقيب الناقد "منصور أبوشناف" على الأمسية.

أمّا لو وازينا المشهد من خارج المجموعات المنشورة، من خلال ما ينشر في الصحف والمجلات، لأمكننا التأكد من مشروع النص الجديد الذي بدأ يُكتب، والذي بدأت تتأكد معالمه من خلال محاولات متميزة، لبعض الشعراء من الاشتغال بهذا النص (لعل من ميزات الثقافة الليبية إنها لا تنحاز للكتاب كثيراً، فالكثير من إرثنا الثقافي لازال موجوداً في الصحف والمجلات، حتى إننا يمكننا اعتبار أن ثقافتنا المحلية أكثر ما اعتمدت كان على الصحف والمجلات، لذا فإني أعول عليها كثيراً في قراءة المشهد الشعري في أكثر آفاقه اتساعاً.. إنه البحث عن قاعدة تضمن الأكثر لا الكثير).

صياغات النصّ الجديدة:

وكذا كانت التسعينات، درباً أكثر تأكيداً للتعويل على هذا النص.. فظهرت مجموعة من الأسماء المهمة، في المشهد الشعري الليبي، إضافة إلى مجموعة الثمانينيات (أو من بقى منهم معولاً على الشعر)، ويمكننا أن نلمس في التسعينات الخط الثاني في (قصيدة النثر)، إذ صار النص أكثر انقطاعاً عن منجزه السابق، فبعد أن كان التراث ومحاولة خلق إيقاعات تعويضية في (قصيدة النثر)، تم الانحياز أكثر للنثري، أو ما يمكننا أن نسميه (الإخلاص للنثر) باعتماد اللا إيقاع، أو حالة الإيقاع اللامتزنة. فصار الانحياز أكثر للتعويل على آليات السرد (بدا النظام السردي واضحاً عند

مجموعة من الشعراء، منهم: "مفتاح العماري"، "عمر الكدي"، "حواء القمودي" وفي مستوى مقابل "عبدالمنعم محجوب")، وفي مستوى موازٍ الأخذ بنظام التفقير والأسطر أو الوحدات (وهذا بشكلٍ واضح عند: "محمد الكيش"، "محيي الدين محجوب")، أو بالانقطاع إلى النثر أو النثرية (ويعتبر الشاعر "عاشور الطويبي" أحد أهم الأسماء)، أو النص المتعدد الآفاق، وهو يزاوج بين نظام السرد وآلية القطع والمجاورة (وهو ملمح تتفق في أكثر الأسماء، ونتمكن منه بقوة عند: "سالم العوكلي"، "عبدالسلام العجيلي"، "عائشة المغربي")، ولعلكم لاحظتم أني أخص من الشعراء من توفر لديهم القصد في كتابة (قصيدة النثر)..

وأقف مجدداً.. خاصة مع الوجود القوي للخط الثالث (أسمح لنفسي كثيراً بجواز التسميات)، وانحيازه التام لهذا المنجز الحداثوي.. حيث تأكدت بهذه الصوت خصوصية النص بشاعره، ودوران هذا النص في ذاته، وارتكابه اليومي، بأكثر حدة وعلانية..

لكن أهم ما يميز المناخ الثقافي في بلادنا، أو النص الشعري في ليبيا، هو صفة الفردانية أو فردانية الصوت، بحيث إنك في هذا المشهد تستطيع أن تستمع لجوقة تتمتع بقدرٍ كبير من التميز على مستوى الأصوات، وفي ذات الوقت تنتظم في لحن واحد، هو شكل المحيط العام (نص الهم اليومي/ الالتقاط)، حتى لكأننا

نستطيع أن نقرأ النصوص جميعها في نصٍ واحد، هو نص الـذات، الـنص الـذي تتفـق فيـه الرؤيـة الـشعرية عالميـاً دون خـصوص أو تخصيص، لذا فإن دعوات البحث عن الخصوصية هي أحد أهم جدليات التسعينات، التي حاولت إيجاد خصيصة لكل نص يمكن من خلاها التعرف عليه، وكأن الغاية هي منح النص الشعري رقماً خاصا (Code number) بغية تصنيفه إلى جغرافيا ما، أو خانةٍ ما، ونحن كعرب قبل أن يكون انتمائنا لهذه الجغرافيا أنفقنا الكثير مـن أجل البحث عن الهوية القطرية، فكانت (قصيدة النثر) هو الشكل الممسوخ/ الماسخ، والنازل بالنص إلى اللا هوية، أو إنه نص (بدون هوية)، بينما كان من الأجدى كون الـنص ينطـق باللغـة الواحـدة (العربية-الضاد) التي يتفق في قاموسـها الـشعراء العـرب كلهـم، البحث عن هوية عامة، هويـة عربيـة (وهـو الأصـح مـن وجهـة نظري)، وسيكون العثور عليها سهلاً وبلا عناء، أما القطرية فـإني أراها محاولة لدفع العولمة العربية-العربية.. فأشكال التميز والهوية هي أحد الأسلحة التي ظهر في التسعينات محاولة الوقوف في وجه العولمـة أو صـبغ العـالم بالـصبغة الواحـدة، أو فـتح العـالم أمـام الهُويَّات، فكـان الجميـع يـسعى لأن يكـون اللافـت في المهرجـان (الهَرَجَان).. ولأنه لم يعد زمن البطولات[1]، متحـولاً إلى البطولـة

---

(1) وردت عبارة (التسعينات لم تعد زمن البطولات)، على لسان أحد أبطـال فـيلم =

الشخصية، صارت الذات هو المحور الأكثر اشتغالاً أو النبض الأكثر عملاً، فتكون الأسطورة الجديدة، أسطورة الذات: اليومي، القريب من الشاعر، الهم الذاتي/ المعاش.

إننا نشاهد اليومي والملتقط واضحاً في النص التسعيني (لو جازت لنا التسمية) في مرحلته الثانية (وهنا سواء كان القصد النص أو الجيل/ لأننا نملك أدوات تحديد معالم جيل تسعيني)، وتحويله لهذا الملتقط واليومي المعاش إلى حكاية، وجمع التفاصيل إليها لتكوين الأسطورة الشخصية أو الخاصة، التي يستقل بها الشاعر عن موروثه .. أو أن تتحول العملية إلى آلية الرصد، والالتقاط، وإنه ليمكنا من خلال قراءة نتاج هذه الفترة (وهي قريبة وحاضرة) اكتشاف أن النص في مجمله أو صفته الغالبة هي صفة الالتقاط، أو المشاهدة، إذ يتحول الشاعر إلى راصد ومتابع لكل ما حوله، من محيطه الصغير إلى محيطه الكبير والأكبر، مذيباً كل هذا التوازي في نصه.. ولو رسمنا هذه المتوازيات لكان الناتج:

1- مستوى أول: نص التفاصيل (اليومي).

2- مستوى ثاني: نص الالتقاط (المشهد).

3- مستوى ثالث: نص الاشتغال (السرد).

(الصرخة-2)/ 2 .

4- مستوى رابع (قاطع للمستويات الثلاث السابقة): نص المراهنة.

وهذه المستويات الأربع (التي نقترحها)، هي محددات قصيدة النثر في ليبيا، والتي ربما تمنحنا فرصة أكبر لدراسة هذه القصيدة كنص لا كتجربة، طالما أن التجربة الشعرية في ليبيا، لم تتكون في جماعات أو مدارس أو اتجاهات، فكانت أن تكونت في شعراء، واقتراحنا لهذه المستويات أو المفاتيح، وتجاوزاً أشكال قصيدة النثر في ليبيا (بنائياً)، هي ما يمكننا من تحديد هدفنا: الأشكال، الإشكال.. أما المشهد في صورته العامة من خلال المجموعات الشعرية الصادرة في هذه العشرية [منذ العام 1990 وحتى بداية 2000] فإنها تسجل نسبة حضور تقدر بـ 41٪[1]، من نسبة الإنتاج العام، وبينما سجل العام 2000 نسبة تقدر بـ 50٪ حيث صدرت ثماني مجموعات، كانت أربع منها تنتمي لقصيدة النثر هي:

1- سرير على حافة المأتم/ سالم العوكلي.

2- أغاني ماريش/ عمر الكدي.

---

(1) تم الاعتماد في حساب هذه النسب على جداول المجموعات التي وردت في:
أ- العدد الخاص بالمشهد الشعري في ليبيا.. مجلة الفصول الأربعة
ب- عبد الله سالم مليطان (معجم الشعراء الليبيين/ ج1). مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني-مصراتة/ ط1/ 2001.

3- رسم بلون الاشتهاء/ محمد عياد المغبوب.

4- العالم يستبدل ثيابه/ فرج أبو شينة.

- هذه القراءة، نشرت بمجلة المشهد، وهي هنا بعد إجراء مجموعة من التعديلات.. وهذه القراءة هي جزء من دراسة مطولة عن قصيدة النثر في ليبيا.

شعرُ المحكيَّة.. محـاولة قراءة

★★ مقدمـة

شـعر المحكيـة [1] .. مـصطلح جديـد الـورود في تجربتنـا المحلية، وربما لمحدوديَّة قنوات البـث ظـل معروفـاً بـين المثقفـين، أو المهتمين بالشأن الثقافي في عمومه.. وشعر المحكية محاولة مغايرة لطرح نص اللهجة المحلية (كونها خاصة بالمحل الذي يجمع جماعة في مجتمع) أو الدَّارجة (لدروج الكلام بهـا).. ولقـد كثـر الحـديث موازاة لهذه التجربة في احتفاظ الـشعر الـشعبي بـأنماطه القديمـة وأشكاله وتعبيراته وتـشبيهاته التـي لم تعـد مجديـه، أو قـادرة عـلى الـسحر في بيانهـا، ولا يمكننـي أن أعـد محـاولات إدخـال بعـض المفردات العصرية أو الحديثة، وتنميق النص بتـشبيهات مـستعارة من نصوص الفصحى، أنها تجديد في الـشعر الـشعبي، كـون هـذه المحاولات مجرد إعادة ترتيب وتزويق للخارج دون الداخل وهـو المهم في عملية التجديد، أو محاولة التحديث.

---

(1) شعر المحكية.. حتى يتم اعتماد مصطلح لهذا الـشكل الإبـداعي، أرى أن هـذا المسمى لائق للتوصيف.

كما إنه لا يمكننا اعتبار (شعر المحكية) أو هذه التجربة، هي محاولة لكتابة الشعر بلغة ثالثة، لغة بين العامية أو الشعبية وبين الفصحى، وشكل النص كما يظهر في هذه التصنيف تشكيل بين الفصيح والعامي أو الفصيح القريب جداً للعامية، دون الاعتماد على حركات الإعراب.

أما (شعر المحكية).. كما أراه، أو كما يبدو واضحاً من خلال بعض التجارب العربية، هو لون شعري أو شكل شعري خارج عن تقليدية النص القديم، ونمطيته، من باب فتح الأفق أكثر.

مَدخَل:

يقول الباحثون، إن القصيدة الشعبية أو (الزجل) جاءت من بلاد الرافدين (العراق)، على يد "صفي الدين الحلي" إلى (مصر)، لتقدم أرقى نماذجها من خلال قصائد الشاعر "بيرم التونسي"، ففي الوقت الذي كانت فيه القصيدة الشعرية التقليدية هي الشكل المثال للشعر في لغته الفصحى، كان (الزَّجل) هو الشكل المقابل لهذه القصيدة في لغته العامية، رغم انحصاره في بحرين أو أكثر.. والزجل نصٌّ شعري لا يخضع لحركات الإعراب وإن كانت مفرداته أقرب للفصيح منها للعامي أو هي من الفصيح البسيط (وهنا ألمح لدعوة الفصحى المبسطة التي ظهرت فجأة واختفت).. ثم خرج هذه النص عن شكله وكانت قد حدد شكله

الجديد الشاعر "فـؤاد حداد"، فكان الشكل الجديـد خارجـاً عـن نمطية العمودية أو وحدة الشطر إلى التفعيلة، والتنويع عليها وعلى سعة السطر الشعري (أو الجملة الشعرية، مقابلاً للبيـت في الـشعر العمـودي)، ولقـد قـارب البـاحثون بـين هـذه التجربـة وتجربـة القـصيدة العربيـة في خروجهـا إلى التفعيلـة عـن شـكل البيـت الشعري، من صدر وعجز[1].

أمّا محلياً، فإن الشعر الشعبي ممثلاً في القـصيدة الـشعبية هـو الشكل المقابل للقصيدة العربية.. فكلاهما يعتمد الشكل العمودي (بنـاءً)، المكون من شطرين (صدر وعجـز)، بثبـات القافيـة، وإن كان الشعر الشعبي ينزع في الكثير من نماذجه إلى التنويعـات.. أمـا بقية الأنماط الشعرية الشعبية في أنـماط أقـرب للغنـاء مثـل: ضـمة القشة، غنّاوة العلم، الكشك، أو شعر المـرأة الـذي هـو في شـكله وأدائه أحد القوالب الغنائية.

والشعر الشعبي - حتى هذه اللحظة - هو الشكل الأقـرب لوجدان العامة والغالب في الـذاكرة، ولقـد نبـه الأسـتاذ "خليفـة

(1) لعلي بهذه المعلومة، أصحح خطأ ورد مني في مقالي المنشورين في صحيفة الجماهيرية:
- (عيون سالمة). العدد:3048.. 22/04/2000
- (في غفوة السرداب، في البحث عن لغة أكثر تصرفاً). العـدد:3826.. 25-26/10/2002

محمد التليسي" إلى هذه النقطة في موضوعته (هل لدينا شعراء؟)، والتي بيَّن فيها مواكبة الشعر الشعبي للحياة والمجتمع وتسجيله لكل مراحل تاريخه، والأحداث التي مرت بها المنطقة، لذا فهو الأحق بأن يكون ديواناً شعبياً، خاصة وأن نطاق الفصحى كان ضيقاً ومحصوراً في المدن، وحصراً في المثقفين فيها.

لكننا نستطيع القول في هذا المقام، بتجربة الشعر الغنائي، والتي قدمت تجارب مميزة خاصة وإنها حاولت الخروج عن أشكال التشبيهات الاعتيادية ومحاولة تقديم صور أكثر دلالة، ولعل تجربة الشاعر الغنائي "فرج المذبل" تقدم لنا هذه الصورة، وخاصة من خلال تجربته المبكرة في مجموعته (يا صاحبي)، والذي جاء في شكل رباعيات.. والتي عله تأثر فيها بتجارب عربية مشابهة نذكر منها (رباعيات صلاح جاهين)، وهذه التجربة تعمل في اتجاهين شكلي وبنائي.. فالشكل اعتمد شطراتٍ أربع، يلخص فيها الشاعر قولته، التي يحكمها بنائياً المقابلات.

شعر المحكية:

لعله، أو لعلنا نرى أن (شعر المحكية) ، لو جازت لنا التسمية، هو أحد أشكال الخروج عن القصيدة الشعبية، في نمطيتها وتقليديتها، بحيث لا ينزع الشاعر في خروجه هذا لمجرد النبذ والهدم، بل يطمح لفتح نافذةٍ أكبر للرؤيةِ والرؤيا، لذا فهو

يستبدل الشكل المقنن بالشكل الحر.. بالانتظام في الوزن، إلى الانتظام باعتماد مفردة الوزن (التفعيلة).. والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: هل حقق الشاعر ما يريده في هذا الخروج؟

إن إجابة من قبيل نعم/ لا، لا تفي بالغاية.. إن هذا الحضور والنقاش حول هذه التجربة، هو تأكيد على وصولها غايتها من التبليغ والتنبيه لوجودها، وأن هذا الوجود وجودٌ حقيقي فيما تركته من انطباع فينا، حتى تكون مثل هذه الحوارات.. كون اعتقادي أن الشاعر دائم البحث عن أشكال يحاول فيها (كيفية القول)، بصياغة رؤياه، دون التعويل على العمل الانطباعي، وهنا الشعر الشعبي يؤكد هذه الانطباعية من خلال نماذجه المطروحة، أو استمراره في استهلاك تشبيهات وأوصاف قديمة، لا تمت للواقع الآن، حتى يصير النص أقرب للتغني بالماضي، أو استرجاع لصور ماضية.. الشاعر وهو يتصل بأشكال الحياة الجديدة، أو الحديثة.. ومواكبته ثقافياً الثقافة وسعيها للبحث في حداثة التوجهات والرؤى، وأشكال الكتابة المتنوعة، فإن الشاعر الذي يكتب بلغته الدارجة أو المحكية، ينزع لاحتواء هذه الأشكال وقراءتها بلغته وشكله الشعري (الذي يجيده).. فيكون الخروج محاولة موازاة حقيقية وفعلية للمناخ العام، إنها محاولة للقول بلغة أكثر قرباً من رؤيا الشاعر.

ومن خلال التجارب التي صرنا نلمسها فعلاً، صار بإمكاننا القول بهذا النص، وقدرته وتمكنه من المتلقي، خاصة وهو يؤثث كونه الشعري.

أما المحكية لغة، فهي اللغة التي يتفق فيها الجميع، في كل ليبيا دون الاعتماد على اللغات الخاصة أو اللهجات الخاصة المحددة في مناطق، كون المحكية أقرب للغة الواضحة في آذان الجميع، والأقرب للغة التعبير ثقافياً اللغة العربية الفصحى.. أما بقول اللغة للمحكية، فبقدرتها على نقل المعارف وتقديم الإبداع، وقبل هذا التعبير (القول).

في شعر المحكيّة

ما الذي خرج به شعر المحكية عن القصيدة الشعبية؟

هذا السؤال، محاولة للدخول إلى شعر المحكية، أو فيه، بغية الوقوف عند حدود إنجازه.. وعلى خلفية النص الشعري العربي، والتجربة المقدمة شعراء ونصوص، يمكننا الوقوف على شكلين يمثلان شعر المحكية في بلادنا:

1- السرد، أو آلية التداعي:

حيث يعتمد النص على آلية السرد، أو تداعي الإحالات، يكون النص فيها تبعاً لتواتر توتر السرد، آخذاً إيقاعه منها..

والنص في هذه الحالة يكون أقرب للغنائية، بما يتيحه السرد من آليات تعالق (تجاور) وانفصال (انقطاع).. والشاعر هنا يستفيد من مخزونه الثقافي والتراثي (بمعنى الإرث مطلقاً) في منح النص إيقاعية هادئة، من خلال مجموعة من التنويعات على أساس النص.. والتي يتركز فيها النص على الأداء أو الأدائية التي تعتمد سرد النص بطريقة أدائية تحسب النص أو مجموعة في ذات الأداء.

نص/ لغة[1]:

نريد لوغة.. كما اللوغة اللي نسمعها.. وأنا معانق مجاديفي
كما اللوغة اللِّي تعرفها.. مساءاتي وتخاريفي
وشقاواتي، ومشاكستي لجاراتي، وبطشاتي، وتحديفي
ونسْرح في صبح نادي.. مع اندادي.. وننصب عاد مناديفي
ونجري نحاحي من غادي.. وبين ضحكي وتحاسيفي
نصْرخ في نغم شادي.. هيهيي.. شديت (بوحجّار)
وصويحب مسك كفي
ولاخر.. جنْ عقله طار.. خدا ف يده (حبل ليفي)

---

(1) محمد الدنقلي. نص/ لغة.

يهوبش بيه بيّضرب.. طلقت الطير من خوفي
وقتْلَه: طير يا طويري، أنت واخد على الطوفي
برايك طير وين تبّي.. هذي لوغتك الحرية
وانا مسجون في حروفي.. نريد لوغة..

النص هنا لا يعول كثيراً على الصور أو تفعيلها، كون النص يجنح/ يعتمد مستويات البث المباشرة دون حاجة إلى تعقيد مستوى الإيقاع بهذه الصور ومفارقاتها.. والشاعر "محمد الدنقلي" هو المثال الصادق في هذا، والمطلع على نصوص الشاعر، يمكنه وبجلاء الوقوف على آلية تداعي غاية في السبك، ومستويات سرد قادرة على الاستيعاب، ولعل نصيه (زلة) و(طرابلس) يكشفان الكثير، خاصة مطولته (زلة) الذي تعددت فيها مستويات السرد واتجاهاته، كذا قدرة ذات الشاعر على الانوجاد في كل النص دون الانفصال عنه، وهي ميزة تنقل النص باتجاه الشاعر دائماً.. هذه الآلية بقدر ما تسمح للشاعر الانطلاق في النص، تقدم له فرصة التضمين، تضمين أكثر من اللغة المحكية، اللغة الخاصة، والاستفادة من مخزونه التراثي، وأيضاً إلغاء الزمن والمكان، والدوران دائماً تصاعداً، إذ ثمة نقطة مفصل للدوران بها للخلف (رجوعاً) والصعود (خروجاً منها للصعود والتقدم).. إن اللغة هي المقام الأسمى في هذا الشكل أو النمط، حيث ينبغي عليها

إيجاد القدرة التي بها سوف تحمل النص أو أن يكون بها النص، إذا على اللغة أن تكون وشيجة النص والشاعر.

2- مفارقة الصورة/ التركيب:

وهنا النص يعتمد في أساسه على مفارقة الصورة، أو على تفعيل التخييل بقوة المجاز، في جواز الخروج بالنص من دائرة التشبيه الاعتيادي إلى صنع المفارقة، أو اختراق الجاهزية باتجاه المركب..

تجربة الشاعر "الصيد الرقيعي" في مجموعتيه (عيون سالمة)[1] و(في غفوة السرداب)[2]، تقدم نصاً مغايراً. إنه بحث عن لغة أكثر تصرفاً بين يدي الشاعر، لغة تستطيع في مفرداتها السهلة (البسيطة) خلق المفارقة.. قلت (بحث عن لغة أكثر تصرفاً)، من مبدأ أن الشاعر في تجربته هذه، يحاول أن يكوّن قاموسه الشخصي، أو مفرداته الدالة، من بحر المحكية التي تبدو أحياناً جافة وقاسية، وفقيرة.. إنه يحاول أن ينحت المعنى لغة، لغةً تبدو للوهلة الأولى غريبة، لكنها تقدم نفسها في شكلها المجرد، لغة الحكي اليومي.. في نصه (غفوة السرداب) يقول:

(1) الصيد الرقيعي. (عيون سالمة). خاص، ط2.
(2) الصيد الرقيعي. (في غفوة السرداب). منشورات موقع بلد الطيوب-2002.

في غفوة السردابْ

تقطّع وريد اللونْ

وشهوة الجرحْ تبسّمتْ

وتصارعتْ

تحت الرمادْ أمواج

دارتْ رحى لبوابْ

وعتبةْ البوح تخضّبت

في هذا المقطع الابتدائي لنص الشاعر (مثالنا هنا)، الصورة هي البطل في هذا المشهد، الصورة المصاغة بهذه المفردات البسيطة في أصلها، والمستغلة صياغة القولُ المحْكيّ (دارت رحى لبواب/ وعتبة البوح تخضبت)، إنه بحث في القول في كيفيته، في صياغته التي ينقلُ بها الحالة من الصورة المجردة إلى الصورة المركبة، أو مفارقة الصورة.

نص/ ملامح[1]:

أهداب النخلْ والريحْ/ وتنهيدة العصفورْ/ ترسم ملامح

---

(1) من مجموعة (في غفوة السرداب).

غصنْ/ ينوّر ف حلم سحابهْ

قشور المنايرْ والورقْ/ وابراج النهارْ/ تحيي اسطورة وجـهْ/
يفتحْ احزاني/ للسفر بوابهْ

حتى وإن كان الـشاعر يعتمـد بنائيـة قريبـة لبنائيـة القـصيدة الشعبية وزناً وتقطيعاً، إلا أنه يتجاوز هذا الشكل للاستفادة من هـذه التقطيعات، لتكون لوحات أو ومضات إحالية تكوِّن في خطِّها العام بنائية النص في تناسقه وانتظامـه العمـودي[1].. ولعلنـا في مجموعتيـه نلمح هذا الإخلاص للوحدة الوزنية، بحيث ينـتظم الـنص ضـمن مجموعات مقطّعة وزنياً، ولعـلي أعيـد هـذا لارتبـاط الـشاعر تجربـة بالنص التقليدي، إذ في هذا الإخلاص يستطيع الشاعر إيجـاد هيكـلٍ شعري قريب جداً من المتداول بصياغة داخلية حديثة.

أما الصورة في هذه النصوص فهي الأساس، والـشكل الـذي اختاره الشاعر "الرقيعي" ليكون نصه، فهو يتخلى عن السرد وإحالته إلى الصورة، مـن التـواتر والتتـابع إلى التركيـب، إلى التجـاوز تجـاوز التركيب البسيط للتركيب الأصعب، لتـصوير الرؤيـا لغـة، الـشاعر يستفيد من رصيده الثقافي والمعرفي العميق بـالتراث العـربي، وأيـضاً بالتراث المحلي (الشعبي)، ويدرك أن اللغة، أن اللغة من تستطيع نقل

(1) المقصود بالعمودي هنا، الشكل البنائي للنص.

المعارف وتقديم الإبداع، واللغة المحكية بـما قُـيِّد لها مـن مفـردات وأنساقٍ وتراكيب يمكنها أن تحتـوي الرؤيـا وتكـون لـسانها.. ولـو لاحظنا الاستشهاد السابق، لأمكننا بجلاء إدراك إمكانية المعنى عـلى صياغة لغته (لغة القول)، فمـن الـسهل قـراءة هـذا الـنص في لغتـه المحكية، وإعادة قراءته في الفصحى، ولن يكون المعنى بعيداً.

لا يمكننا الوقوف عند هذا الحد لتدشـين هـذين الـشكلين، إنما الـنص لا يـشكل بـصورة مـسبقة ولا يجهـز عـلى قالـب، إنـما التجارب المطروحة، في نماذجها الناضجة أمامنا، تقدم هـذا، لكـن علينا ألا نغفل التجارب المجـاورة لهـاتين التجـربتين، مـن خـلال تجربة الشاعر "سالم العالم" الذي يجاور النص، بـذات آليـة الـنص الغنائي لكن من منطلقات كتابة نص متحرر من أنـماط الانتظـام.. فالشاعر يعمل من خلال آليتـي التـداعي والتركيـب، فهـو يـترك النص ينطلق داخل منظومة تداعٍ محكمة مدروسة، تكون مفاصـل التركيب أو مفارقات الصورة فيها نقاط الارتكاز الأساسية.. وإن كان لا يزال يحتفظ بذات الأنماط والتشكيلات الإيقاعية السابقة..

نص/ متأخرة[1]:

جيتي على أطراف الخريف

---

(1) نص للشاعر "سالم العالم" من مجموعة نصوص (شعر المحكية) موقع بلد الطيوب.

متسربلة بالصمت

مشحون فيك الكبت

لكن عيونك باين عليها مرايفة

جيتي بعد ذاب المسا

وبيني وبينك ليل

والجرح ما حلّا غفا

لا زيت ف القنديل

والعمر عدًّا كيف مانك شايفة

ولعلي ألمح إن ما يميز هذه التجربة من ناحية أخرى هي القصدية أو (القصد) الذي يحتم على الشاعر في هذه التجربة إدراك كنه النص والفعل المقدم عليه، والمرجعية الثقافية التي ينطلق منها هذا النص، وهي نقطة مهمة في إثبات هوية هذا النص وأشكاله التي خرج بها، والتي توجد آليات التعامل معها قادماً.. إنها القصدية التي تجعل من نص "الدنقلي" قطعة لا تعبأ بالشكل طامحة بذاتها، وتجعل من نص "الرقيعي" محاولة رؤيا خالصة، ومن تركيز "العالم" نقطة خروج.

خروج:

إن تجربة الشاعر تثبت إمكانية أن يكون النص بلغته، بلغة الشاعر التي يحكي بها، دون الحاجة إلى لغة تفكير ولغة كتابة، تكونُ لغةً ناقِلة.. والنماذج المطروحة في تجربتها تقدم نصوصاً مميزة، وقادرة على القول.

لكننا نحتاج للمزيد من التريث لخروج هذا النص من دائرة الخاصة، واعتراف الصحف والمجلات به، جنساً أدبياً قابلاً للتداول، خاصة وإن التجارب المطروحة تجارب تليق بمساحات الصحف والمجلات.. أما نحن فقد تذوقنا هذه النصوص وعشنا تجربتها في شعرائها، وعلى الآخرين محاولة تجريب هذا الطعم، والذي أعتقد أنه سيكون فاتحة لطابور لن ينتهي.. وهي تنفتح على المتلقي دون التعويل على الانغلاق، وهو إرث النص التقليدي المبني على المشافهة والالتقاء المباشر والمتلقي.. ولكن علينا أن نلمح إلى أن تجربة الشاعر "الصيد الرقيعي" تختلف عن بقية الشعراء بمحاولتها نحت لغته الخاصة محاولاً فيها الحد من جفاف المفردات والتراكيب العامية، تكون أقدر على استيعاب طاقة المجاز التي يريدها.. الموجودات والمكان والذاكرة، كلها مكونات لنص العامية تنفتح بها على النص وتدخل بها عوالمه خارجة للمتلقي بصياغة سردية أدائية، تؤكد الكثير من إمكانيات هذا النص في التأثير في المتلقي، غير أننا

نعود إلى ملاحظة انتحاء "الرقيعي" بنصه خارج هذه الـدائرة كـون يخلص لتجربته، ومنتجه بالاتجاه إلى داخل النص حتى ليكون النص أكثر انغلاقاً، كونه ينهج ذات تجربة النص الحداثي في تفعيل التخييل بطاقات الصور وتراكيبها ومفارقاتها.

أما هذه الورقة، فهي محاولة لقراءة هذا النص، دون الغوص في جوانبه، إنها الورقة محاولة لرصد تقنية النص أو (شعر المحكية)، دون التعويل على مستوياته ودلالاته، كوننا لا نريد الاستفادة أكثر من تقنيان النص الحديث في القراءة، حيث من المفترض أن تنطلـق قراءة هذا النص من خلال التجربة.

- هذه القراءة قدمت كورقة لندوة، وأمسية (شعر المحـكـية) الـتي أقامتهـا مجــلة المـؤتمـر: 19/ 02/ 2004.

قراءة في سَفر المكابدات

"رصد، ومتابعة"

ما الذي جئت تفعله؟ (1)

لمن نعيد الضمير في (تفعله) ؟ للشاعر، لذات أخرى مفترَضة وغير مفترَضة، لأننا نقع حقيقة في الالتباس عندما نقرأ:

آه لو جئتني قبل هذا السكون

حين كان القميص مشجراً. (2)

إذ يتلبس الشعر بالأنسنة، يغدو قادراً على الحضور المتأخر.. وأيضاً يعاودنا الالتباس للهاء في (تفعله).. في عودتها للشاعر، لذات أخرى مفترضة أم غير، للشعر.

الرجبان.. جنوب غرب طرابلس (حوالي 145 كم)، قطعةٌ من أطلس الآتي من الغرب المنتهي عندها.. الرجبان هي التي عرفت الشاعر صغيراً يرسم خطواته في دروبها، يستبيح تلالها وعصافيرها، يبني بالرمل أحلامه ويشكلها، فتغزوه

---

(1) نص: مكابدات- مجلة (البيت)، السنة: 37، العدد: 3، شهر مارس/ 2001.

(2) انظر السابق.

الريح، وتحاصره.

- **مساواة:**

منذ خمسة عشر يوماً والريح تفح محملة بتراب الصحارى
الشبابيك مغلقة
والستائر مسدلة
ومصابيحنا انطفأت
الصهاريج قد غيبتها الرمال
والعصافير قد هاجرت لشقوق الجبال
والغصون تئن مع الريح
ثم تهوي مجندلة في التراب.[1]

بدون إهمال الجغرافيا، وما تمثله من تضاريس تمنح المكان صفته، هيئةً وحدوداً، فإن الجغرافيا تتداخل أيضاً في رسم معالم البشر (ساكنيها) وتشكيلاتهم، وما يتبع ذلك من طقوس وعادات، منعكساً في تحضرها.. والمدينة ظلت أبداً معلماً هاماً في

(1) نص: قصائد- صحيفة (الجماهيرية)، العدد 3315، بتاريخ: الأربعاء 28/2/2001.

التاريخ وعلامة في التواريخ الشخصية، وهدفاً لحياة مرتبطة بهـا.. والمدينة تكتسب الكثير بما تملك من قدرة على الإدهـاش، وحـشد المباهج، والتلون الواسع في أنماط سلوكها، وما تتيحـه للبـدوي أو الريفي القادم، إذ تختلط الرؤية هنا بالحلم، وتكـون المدينـة الحلـم الذي يسكن قلب البدوي.

والشاعر إنسان (وهو وإن تميز عمن سواه) تجد المدينة فيه مـا تريده، فتعرف كيف تغازله، وتستميله، فتقبض عليه مبهوراً بكتابهـا في التـاريخ، أو متـسكعاً في أزقتهـا الخلفيـة، أو سـاقطاً في طقـسها مدهوشاً.. تقبض عليه غائصاً فيها، مندمجاً في عبوسها أمام البـدوي القادم، مستبيحاً شوارعها وفنادقها الرخيصة.. لم تكن المدينـة تعنيـه في إمساك فستانها، إنما بقدرة الجسد على الإغـواء والأسر، لـذا فهـو يترصـد مفاتنهـا، أُناسـها ويقـبض علـيهم، يرصـد انتقـالاتهم وطقوسهم، مشهدهم اليومي، حتى في البلاد البعيـدة تبـدأ العلاقـة من هذه النقطة، نقطة التماس مع مباهجها ومفاتنها، تأكيداً لجـدوى وجـوده.. يمـسك كثـيراً بمفـاتيح المـدن في سـاكناتها، المحمـلات بالحكايات والقصص، لذا فهن قادرات أن يكنَّ مدناً صغيرة.

هل تحتمل المدينة كل هذا؟

هل قبضت عليه فيها؟.. هل كان هو؟

إن الشاعر يبحث عن فاعليـة حقيقيـة.. فاعليـة حقيقيـة في

خلق علاقة تكافلية بينه وبين المكان، علاقة تعتمد التفاعل الـدوَّار الدائم، لذا فإن المدينة نجحت في أن تكون المكان القادر عـلى مـنح الشاعر هذه الفاعلية.. ليغدو المكان في صفته العامة صنو الـشاعر، أو موضوعة الشاعر التي يبحث عنها.

المكان.. نعم إنه هذه الجغرافية أنـيَّ كانـت، وفي أي هيئـة.. المكان بحث الشاعر الدائم عن مواطنة حقيقة، مواطنة قادرة عـلى اختصار كل العالم في الحدود المحيطة، فلا تغدو الشوارع مغامرة.. ولا البلدة (وهو البدوي) مرد مكان واسم، وإن كان منتمياً:

...

وها أنت الآن في جبل

ليس فيه من الأطلس غير الحجارة. [1]

إن الأمكنة تتأكد في حضورها، ووجودهـا الطـاغي القـادر على الإثارة، والمداورة، لإحداث التفاعل القادر على مـنح الحيـاة، أو فعل الحياة، لتتأكـد فاعليـة الـذات وجـدواها ومقـدرتها، دون الخضوع لحـدود، لـذا فإنهـا دائمـة الطمـوح نحـو تفاعـل أكثـر، وتعاطي أكثر مع الأمكنة.. في وجوه العابرين، الشوارع، المباني..

(1) نص: مكابدات- مجلة (البيت)، السنة: 37، العدد: 3، شهر مارس/ 2001.

إن الأمكنة تفرض خصوصيتها على ساكنيها، وحتى الأمكنة الصغيرة، والصغيرة جداً يمكنها تفعيل الحياة في ساكنيها وأهليها بنمطها الخاص.. فكما تنجح المدينة في تفعيل دورة الحياة فيها، فإن القرى تخضعها طبيعتها لبرود أكثر.. تنجح مثلاً الفنادق الرخيص والحانات في جمع أكبر التشكيلات البشرية في الوقت الذي لا يمكن أن يجمعه حيٌّ ما.

ونعود للهاء في (تفعله)، لأن متابعة القراءة تكشف لنا بداية المكابدة:

ما الذي جئت تفعله؟

في بلادٍ لست تعرف فيها أحدْ،

لقد آن أن تستريح؟ [1]

أو حين نلتفت يميناً.. فنقرأ:

يا ولدي يا قدري الغامض

هل تغفر لي هذا الزلة،

في مدن

---

(1) انظر السابق.

لا يلقى فيها أبوك مثواه..؟ [1]

نلتفت أيضاً:

عندما جئت هذي البلاد

لم أجئها نبياً، لا غازياً، لا وصياً

لم أكن مطراً

لم أنشر الخصب في الحقول النديّة

لم أكن واحة يستظل بها المتعبون

...

...

ما الذي جئتُ أحملُه؟

هاأنذا لم أزل أضرب في التيه

لم أجد غير الخمور مغشوشة، هلوسة المرابين، عربات الأخوة الأعداء

دارتي

(1) نص: سؤال إلى ولدي نور.

هاهي الآن دونها مدّعي الثوريّة. [1]

إنه شيء ما هو الذي حدث، لترتبك العلاقة، وتضيع البلاد (أو المكان، إذ تتقطع مفردة البلاد والمكان، فيكون كل مكان بلاد، وكل بلاد مكان).. فيفقد الشاعر فيها مكانه وتفاعله، ويبدأ في حصر هذه الخيبات.. حتى وهو (تحت المظلة) [2]، كان كثيراً ما يتحدث عن البلاد، المدن، النساء، معترفاً بأنه مصاب بـ(لعنة الشعر) [3].. والتي أمكنها أن تُظهر أعراض المكابدة، لنقرأ وبداية التسعينات مفردات وجملاً من قبيل: ما الذي جئت تفعله؟ وتفريعات المجيء (جئت أحمله، لم أجيء...)- ما الذي ترتجيه، تنتظره- البلاد، البلاد البعيدة- الانتظار.. لتتجلى هذه الحالة في طلب الراحة أو الدعاء، أو الابتهال.

- هواجس ليله:

في الليل استحضر سنوات خلت

أستحضر تذكارات بالية،

---

(1) نص: أربع حالات للشاعر- ابتهال إلى السيدة "ن"، مجموعة شعرية- الدار الجماهيرية-مصراتة، ط1، 9/ 1999.

(2) تحت المظلة- زاوية أسبوعية كان الشاعر بدأ في كتابتها في العدد الثقافي ليوم الأربعاء في صحيفة (الجماهيرية).

(3) من (تحت المظلة)، العدد: 3330، 21/ 3/ 2001.

وتصاوير نساءٍ مقهورات

أبحث في الأدراج عن خيط يرفعني من هذا الجب

أسأل شيطان الكلمات:

من يوقف هذا الحزن الآتي؟

من يعطي الطفل النزقَ بريق الصبوات؟

من يحمي الزهر الطالع من قيظ السنوات؟ [1]

كانت المدينة همه، فظل يبحث فيها عن مكانٍ يحتويه، يحتوي ذواته الصغيرة، يمكنه من خلاله التواصل أكثر في نسغ الحياة الصاخبة، لكنها تغيرت، لم تعد كما كانت، لم تعد تحتفي بهذا الشاعر، استطاعت أن تغتاله، وتطالبه بالكثير، فتبدل صورتها، وتختار مغاوير آخرين، وأقداماً كثيرة، ومرتادين جدداً لفنادقها الرخيصة.. أيضاً نجحت البلاد البعيدة في تعليق صورةٍ دائمة لها، فتظل تَعنُّ، تطلبه إليها.

يعاودنا السؤال، مرة أخرى، في الفاء في (تفعله).. وتبدأ صور الشاعر، ذات مّا، الشعر، في الانتظام أمامنا، لتندمج رويداً

(1) نص: قصائد- صحيفة (الجماهيرية)، العدد: 3309، الأربعاء: 21/ 2/ 2001.

رويداً صورتا الشاعر والذات المفترضة وغير المفترضة، تصبحان صورة واحدة، الشاعر لم يغادر ذاته، أننا نقبض عليه حتى في رسائله، لذا فإن السؤال يتحول ويتشكل من جديد: لمن نعيد الهاء في (تفعله)، الشاعر، أو الشعر.. وهل يمكن أن يكون الشاعر والشعر أيضاً؟ هل يتحوّلُ الشعرُ في الشاعِر؟.. أم إن الشاعرَ تحولَ في الشِّعرْ؟

الشعر، والشاعر.. أيهما أولاً، هل كتب الشعر في السماء أولاً ثم قضي به لبشرٍ ما تحت اسم شاعر، أم أن الشاعر كان المبتدأ، وكان عليه التفاعل لصياغة خبره الخاص في جملة تامة هي (شاعرُ وشعرْ).. شعر ثم شاعر، شاعر ثم شعر، كتاب ونبي، نبي وكتاب.. هو الإيمان.

الإيمان هو التمكن من المعتقد، فتصير المعتقد كلك هذا الإيمان، هذا التعبد والصلاة وهو يذرع شوارع "طرابلس"، كان الـ"جيلاني طريبشان"، يحاول تنفس الشعر في صورة المدينة التي كانت، يحاول اكتشاف (السراي)، (شوارع القديمة)، (الصحاب) .. تهاجمه الذكريات والمدن التي آلف فيها الكثيرين، وراهن فيها بقصائده، فألقاها في النهر.. هو الآن يتنفس في فراشه فتهاجمه رائحة العفونة، والعطور المختبئة في الحجرات، وفي الشوارع، يتحرك.. يتقلب، يتأكد أن عليه الجهر بالدعوة.. لكن المدينة أغلق

دونه، هجرته، فيطلب دعوته في (دمشق، المغرب، الجزائر، دبلـن، ...)، ليالي من الابتهالات والصلوات..

يتحدث الشاعر:

شـجن:

كيف أفهم هذا الصغير بأني حزين

وأني أحاول صيد السحاب

وأني أحب البلاد،

التي ليس منها غير الخرافة

كيف أخفي دموعي عن الطفل،

والمرأة الصابرة،

كيف لي أن أنام ؟؟؟ [1]

يتحدث الشعر:

دولـة:

كبرت الدولة

---

(1) انظر السابق.

لم يعد بالإمكان إغواؤها
صار لها صيارفة
مأمور ضرائبٍ، وقضاه
لم يعد ممكناً الظفر منها بشيء!
ما لم تكن صيرفياً
مأمور ضرائب، قاضياً
ولكن أين المعاهد التي يتخرج منها الصيارفة،
مأمور الضرائب، والقضاة ؟ [1]
ومن الذي قال:
ما الذي جئت تفعله؟
فالدوائر ليست كما تتراءى الدوائر
والشوارع عامرة بالأفاعي
والبنات يداومن في الصبح في الثكنات
والقبائل تتهيأ للرقص
في مهرجان النظام الجديد. [1]

---

(1) انظر السابق.

إننا نفقد نقط الفصل.. فيكون السائر في الشوارع، والمتكأ أمامي على الكرسي، هو الشعر، وهو الشاعر، إذ تأخذ المكابدة الآن تمام دورة اكتمالها، فيصيح الشاعر من خارجه:

أيها الشعر:

آه لو جئتني قبل هذا السكون

حين كان القميص مشجرْ.[2]

ونعود للهاء.. للـ"جيلاني طريبشان".

ملاحظات فنية:

هذه جملة من الملاحظات الفنية التي سجلتها على هامش الرصد، إذ لم أتلمس في هذا الرصد، الاتكاء على تقنية نص الشاعر، بقدر ما كان همي، هو رصد المكابدة.. وتتبع حالتها، وتأكيد أن نص الشاعر/ جيلاني طريبشان، يحتفي بالمكان، ضمن خصوصية خاصة، وتآلف خاص، مع الأمكنة، أو البلاد.. وأنه يتقاطع في هذه الأماكن، متجولاً في ذواتها.. أو متحولة في ذاته.

- لكن الشاعر خاصة في تجاربه الأخيرة، تجارب المكابدة، أصبح من الصعب الفصل بينه وبين النص، فالنص الذي يمكن

---

(1) نص: مكابدات- مجلة (البيت)، السنة: 37، العدد: 3، شهر مارس/ 2001.

(2) انظر السابق.

أن تقف فيه مفردة ما معترضة تدفق النص، هي ذات السؤال الذي يفاجئك به الشاعر في حديث ودي..

- هذه المفردة تتحول إلى ثيمة يرددها الشاعر، تسبيحة يتقرب بها.. فلا تمل (خراب) [1] التكرار.

- جملة الابتداء، وتكرارها، فيما يشبه معاودة ابتداء، وتأكيداً للغاية من الجملة، وهو في أحيان يكون غير شعوري، فيظهر مختلفاً في فعله لا في جملة الاحتواء.

- وإن كانت الصورة في نص "طريبشان"، تحتاج وقفة خاصة، فإن الشاعر لا يركن كثيراً إلى تكوين صور واستعارات، إنه يترك النص يتكون مكتفي بما يشكله من صور، في سياقه العام.

---

(1) خراب، مفردة تكررت في نص (قداس إلى كاتب ياسين) 23 مرة.. مجموعة الشاعر (ابتهال إلى السيدة "ن").

- ألقيت كورقة في الندوة التي أقامتها مجلة البيت عن الشاعر الراحل.. ندوة عن الشاعر الراحل "جيلاني طريبشان".. قاعة ابن الأجدابي-رابطة الأدباء والكتاب الليبيين.. 20/ 02/ 2002.

الثمانون المفقودة

"أبعاد التجربة وتأثيرها"

نظرة لابد منها.. وهي للخلف:

لو اعتبرنا أن تجربة الشعر الحديث في ليبيا بدأ في الخمسينيات[1] من هذا القرن، فإنا نمنحها نص قرن من الكتابة والتجربة والتفاعل.. وأيضاً مجايلة لتجارب شعرية أخرى..

وهذا من جهة أخرى يعني أن النص الشعري الحديث في ليبيا واكب (وهذا مفروغٌ منه) التجربة العربية للشعر الحديث، وبغض النظر عن مدى هذا التأثير، إلا أن التجربة الشعرية في ليبيا استمسكت بعروتها مكتفية بالاستقبال، دون المساهمة الواضحة، إلا من بعض التجارب الفردية (أو الفردانية).

الستينيات كانت امتداد هذه الفترة، إذ ظل التجديد يقنع بالشكل فقط، دون الغوص كثيراً في النص، بمعنى أن التجربة

---

(1) أجد نفسي مضطراً إلى استخدام التقسيم العشري، فهو التقسيم الذي درج عليه كتابنا ونقدنا.

قنعت أكثر بالتغيير الذي منحه الشكل الجديد للتجربة، دون الاستفادة مما أتاحه من فرصة لتحميل النص أبعاداً ومضامين أخرى، وتضمينات جديدة، غير الرؤية الواقعية التي حفلت بها نصوص تلك الفترة، وهذا يعني بالتبعية حضور الهم الوطني، والنضال القومي بشكل واضح في النص.

وحيث إن التلقي (سواء كان للنص العربي أو المترجم) هو السبيل للتعرف على إنجازات هذه التجربة الحديثة، ودون إسهام واضح فيها، فإن هذا كان يعني ضرورة تراتبية في التعامل مع هذه النصوص من إخضاعها لقراءات متعددة، ومن ثم التأثر به، وإعادة نسخه من جديد، ضمن الرؤية التقليدية أو متن التأسيس، وهذا لا يعني أن مناخاً من المواكبة والقراءة لم يكن موجوداً، فهو وإن كان غائباً فهو حاضر في سؤاله، وإلا كيف يمكننا تفسير ما كتبه كل من "شاعر الوطن-أحمد رفيق المهدوي"، و"خليفة التليسي"، والذي يختزل مواجهة مدرستين واتجاهين شعريين، ورغم قسوة "التليسي" في مقالته إلا أنها تظل علامة حتى هذا الوقت، وخطوة ناقدة جريئة.

نظرة لابد منها، وهي للخلف أيضاً:

عمر المشروع الآن، عشرون عاماً عربياً.

كانت التجربة الشعرية الحديثة تقف على الكثير من

المنجزات، فهذه عشرية السبعينيات التي شهدت الكثير من التحولات والتبدلات السياسية والفكرية، غادرت الوجودية ونودي بالفردانية، اتجه الصوت الشعري ناحية الذات في المجموع.. هذه هي الاشتراكية الشعبية التي طغت في الصوت الشعري العربي، وعمقت الكثير فيه ناحية الالتزام والمقاومة.. التجربة الشعرية في ليبيا كانت امتداداً لهذا الصوت وفي أحيان نسخة منه غير مُقلّدة، صارت المدن أكثر حضوراً، والمسميات غير المعتادة، لكنها أيضاً قدمت الملمح الأول لنضوج تجربة شعرية ليبية في تجارب شعراء كـ: محمد الفقيه صالح، ، السنوسي حبيب، ، جيلاني طريبشان، ، سعيد المحروق.. والذين بدأت تجربتهم تتجه صوب طريق مغاير، ناحية الانفلات عن التقليدي، والتوقيع على الجملة وموسيقاها، دون اللجوء إلى الموسيقى الجاهزة (التفعيلات)، وإن كان نص "طريبشان" نص حالة وإحالة، فإن "السنوسي" يقدم نص المباهج، بينما "محمد الفقيه صالح" ينجح في كونه اللغوي الخاص، ويقدم "سعيد المحروق" الرؤية العميقة الواعية.. لكن هذه التجربة لم تستمر.

لقد ساعد المناخ الذي بدأ بالتكون، على منح الشعراء فرصة "التكاثر الشعري"، أو الاشتغال أكثر بالنص موضوعاً فالتجربة بدأت في التخلي عن الخارج مقابل الداخل، بمعنى الموضوع مقابل الشكل، فالنص صار يعول كثيراً على موضوعته، ويعمل على

الاستفادة التامة من كل الموجودات التي تحيط، فالكثير من القضايا كانت موضوعة للحوار، وأيضاً كان هناك المتنفس لهذه الكتابات، وهذا كان يعني بالضرورة ممارسة أكثر، ومواصلة أقوى لكتابة نص مغاير، لا يحتفي حقيقة بالغنائية المفتعلة بقدر ما يتعاطى مع المشروع الرؤيوي الضمني، وتكونت للنص الشعري في هذه الفترة، ثلاثة شعراء يمثلون التجربة الشعرية:

1- الشعراء التقليديون، أو شعراء العمود الشعري.

2- الشعراء التفعيليون، أو شعراء الشعر الحر.

3- الشعراء الحداثيون، أو شعراء النص الحديث.

الثمانون:

المناخ الثمانيني كان مختلفاً.. والكثير من الأسباب أوجدت هذا المناخ المختلف.

النص في هذه الفترة اتجه ناحية التجريب، منطلقاً في هذه التجربة دون حدود، وكان الشكل هو الهدف في هذه التجربة.. الشكل باعتباره الملمح العام والمحدد للنص، لقد أعطت هذه الفترة للشعراء الوقت لهذا التجريب، والذي نتلمس فيها الذات بشكل أوضح ناحية التوجه العام، والذي وجد الشاعر أنه ضائعٌ فيه، لذا التجأ لذاته أو "أناه" يسقطها على ما يريد، ويُسقط عليها

ما يراه.. إنه هنا يقرأ محيطه من خلال أناه، وفي هـذه المحـدود مـن الرؤية، كان الشكل الخروج غير المحفوف، والأفق الرحب القابـل للطي والمد.

لقد بدأت الممارسة الشعرية، وأصبحت الحداثـة ممارسـة وتجريبا (إنه التماس الأول مع مسمى الحداثة وهو وإن كان تعامـل مسمى أكثر منه تعامل فكر وتجربة)، وأصبح الوعي بهذه الممارسـة ركناً ومسْعىً مهماً، لقد تم التعامل مع الحداثة كونها هروبا للأمام، ودفعاً بـالأمور إلى عنـق الزجاجـة، وهـي حالـة الخطـاب العـربي المعاصر (كما يقول الجابري)، الحداثة هنا تتحـول إلى ثـورة وحالـة من الهياج ليتم الحديث عن (ما بعد الحداثة)، وكان التجربة تمطت في حداثتها كما تريد.

وفي استعراض لنص هذه الفـترة، نكتـشف وحـدة الـشكل، والخطاب، وتعلق الرؤيـة بـالمحيط.. تحولـت الكتابـة إلى الملامـسة المبـاشرة مـح المحـيط وتلمـس اليـومي، واللهـاث وراء الأضـواء والغبار دون طين الأرض وعبقه، مع إنها لم تحفل أو تحتفي بالمكـان، وكانت تكتفي بمجرد الدلالة عليه بالشخوص، وهي دلالـة مهمـة ناحية القبض على أثر المكـان في الـشخوص التـي يتـوازى الـشاعر معها، وتبعاً لهذا فإن الأمكنة صارت تحدد بمعالم شخوصها وكذلك الزمن تعلق بالشخوص.. وهذا يقودنا بالتبعية للـسؤال عـن الحالـة

الاستاتيكية التي بصمت هذه الفترة.. أو أن يتعلق المكان بالحدود الضيقة للتواجد، وأياً كان هذا التواجد.. إنها الرؤية المحورية للعالم، فالشاعر هو المركز الذي تدور حوله بقية الأفلاك، أو كما نبهنا سابقاً إنها الأنا أو الذات الطاغية في كل شيء وعلى كل شيء.. وحتى وإن كنت رصدت أول ذات، في نص الشاعر/ جيلاني طريبشان، إلا أنها صارت الملمح العام، والشكل المُعتمد.

الخطاب تمم هذه الوحدة، والشكل العام للنص، فاللغة كانت مشتركاً عاماً، كذلك التعويل على الاستعارات والتشبيهات، والجمل المفخخة، والبناء على المفردة، والنصوص القصيرة أو ما يعرف بـ(الومضة)، أيضاً بدأت الكثير من المفردات والأسماء تنشط في داخل النصوص، وبدأت الصور تتجه ناحية التفاعل والمواجهة.. لقد تحدد شكل النص في هذا الخروج، الخروج عن الشكل التقليدي المعروف، الشكل المقولب الجاهز، حتى التفعيلة كانت قيداً (ربما كانت للبعض هي الشكل الحر)، لذا كانت الجملة النثرية هي شكل النص، وكان عليها قبول التحدي اتجاه إيجاد موسيقى بديلة، غير التوقيع والوزن، ولم تشغل الموسيقى البعض، الذي كتب نصه الخاص والمختلف، والمعول على الرؤية الخاصة به، وركونها ناحية الرمز، أو الغموض (كما كان يعرف).

وعلينا أن نلاحظ أن هذه الفترة أنتجت مناخها الخاص،

الخاص الذي يمكننا أن نقسمه في اتجاهات هي:

1- الاتجاه كليةً للنص، وهذا يعني القبول بالشكل الحديث للنص.. وهو تيار الأكثرية وشغلها، ومدخلها للحداثة.

2- الاتجاه كلية للشعر، وهذا يعني الاتجاه إلى داخل النص أو الموضوعة، وهو بالضرورة تبني قضايا ومواقف ورؤى مغايرة.

3- الانشغال كلية بالذات، وهو وإن شارك الاتجاهين السابقين، إلا أن تعيينه يأتي من باب اشتغاله أكثر، بالذات والأفكار والموجودات المحيطة، المتماسة معه.

لماذا الثمانون المفقودة:

لم تكن الثمانون فترة عادية، لقد كانت المناخ الذي أنتج الكثير من النصوص، ولو تحدثنا بلغة الأرقام، فإن الثمانين هي الفترة المجلية في النتاج الشعري (مادام الحديث عن الشعر)، والفترة التي احتضنت الكثير من الشعراء، أو الشعراء الشباب (كما كانت التسمية)، وهي الفترة التي دخل من خلالها الشاعر/ علي صدقي عبد القادر، مرحلته الشعرية الجديدة.

الكم يعطي التميز لهذه الفترة، لكن الحضور ينسحب.. فلم تستطع هذه الفترة أن تكون حاضرة بكل هذا النتاج، لم تستطع التواصل حقيقة مع الآخر، برغم ما كان من حضور وتواصل..

إلا أن الحضور المهم كان غائباً، ونقصد به حضور التجربة فعلاً في نص الجيل[1] القادم، إذ لا نلمح هذا التواصل، وهو ذاته الذي نفاه شعراء هذه الفترة (الثمانون)، كونهم تواصل للمرحلة التي سبقتهم، معترفين بالفضل للشعراء المشارقة.. وبذا فإن المواكبة النقدية والتي كانت لابد، لم تكن بذات القدر الذي قدم في التجارب السابقة أو القراءات السابقة، فهي لم تعدُ أن تكون مقاربات غير مطلعة على المنجز الحداثوي[2].

لذا فإنه من المسلم أن نفتقد هذه الفترة في نص شعراء التسعينيات (التسعينيون)، وأيضاً حدود النتاج الشعري لشعراء هذه الفترة، واكتفائه بما كان، وبما وصل إليه من إنجازات على مستوى النص، لكن النص الذي شغف بالحداثة وتنظيراتها لم يقدم الكثير، بقدر هذا الشغف.. إننا حتى في المشهد التسعيني، أو في العشرية التسعينية، لا نجد الحضور لهذا الصوت بقوة، بقدر ما نشهد امتداد الصوت السبعيني، أو حضور شعراء التسعينيات (التسعينيون).. وهي معضلة حقيقية خاصة عندما نقف أمام أسماء كانت مجلية أو أن لها حضورها الخاص، الذي تألق كثيراً في

(1) لا نستطيع أن نطلق مصطلح الجيل على مجموعات الشعراء في ليبيا، للكثير من الاعتبارات أهمها اعتماد التجربة على التجربة الفردية والاستقلال.
(2) أعتقد أني أقف على قراءة واسعة لهذه الفترة، وما سبقها.

تلك الفترة، إني هنا أقصد التواصل في حضور هذه الأصوات التي غابت الآن (هنا الحديث عن الشعر خاصة)، ويمكننا أن نعدد الكثير من الأسماء.. لكن هذه الفترة ، وهي تقف على أعتاب عشرية جديدة ، قدمت أصواتاً متميزة لازالت تتواصل.

وأعتقد أن البحث في هذا الموضوع وعلى الصعيد الثقافي العام، وفي باقي الأجناس الأدبية سيقف بنا على الكثير، والكثير من النقاط المهمة، والتي تفيد هذه الفترة وتقف بها على الفترات اللاحقة. وحتى في هذا الرصد لن نكون منصفين في إعطاء الصورة الكاملة لهذه الفترة.

قدمت كورقة في تظاهرة صحيفة العرب، ونشرت: صحيفة العرب.. العدد: 6380/ السنة: 25، الأربعاء:17/ 04/ 2003

رؤيـة الشّعر.. رؤية الشّاعر

(الشعر رؤيةُ مالا يـرى) هكـذا يعـرِّف "رامبـو" الـشعر.. محاولة استقصاءٍ سعى مـن خلالهـا الـنص الحـديث إلى اسـتجلاء الماوراء، غير الظاهر، أو الكشف بغاية البلوغ والوصول، أو يمكن أن نقرأها في حالة الارتقاء والـصعود بغْيَـة استحـضار الـنفس في ذوات عليا.

وفي النص الحديث (أو شعر الحداثة) تتعـدى الرؤيـة مجـرد الاسـتكناه أو الاسـتجلاء، فهـي تتعـدى مجـرد الفعـل الرؤيـوي المجرَّد، إلى الرؤيوي المحسوس، أو من فرضية المعنوي إلى واقعيـة المادي، فتنقلب العملية برمتها من فعـل (رؤيـة) إلى فعـل (إراءة)، بمعنـى محاولـة رصـد الـنص للحالـة وتقـديمها في شـكلٍ مـادي (مجسَّم) قابلٍ للاحتواء، دون التعويل على ذائقـة التخييـل.. وهـو يلجأ إلى المراوغة حتى (الإدهاش[1]) لمفاجـأة المتلقـي مـن النقطـة التي لا يدري، حيث يظل المتلقي يترصد النص في كل مقطـع، وفي

(1) راجـع مقـالي (الإدهـاش والمراوغـة).. بالعـدد:3814.. تـاريخ:11-12/10/2002.

ذات الوقت يترصد النص متلقيه، بينما العملية في شكلها الخارجي لعبة (مفاجأة واختفاء).. وإن لم يعول على هذه المراوغة فإنه يستفيد من طاقة المباشرة قصد وضع الأبعاد الحقيقية، ولفت الانتباه لما هو غائب أو غير واضح وإن كان موجوداً، قصد ضرورة الرؤية المادية..

والنص في هذه الحالة يسخِّر كل أدواته في اتجاه تحديد الوجهة وتحديد المعالم، وفي مجموعتي الشاعر/ فرج أبوشينه: (العالم يستبدل ثيابه) و(اهتداءات غزال يركض)، لا يلجأ النص/ الشاعر للمراوغة، إنه يتعمد أن يباشرنا، وأن يتمهل كثيراً في تحديد كل الأبعاد الواجب توفرها.. لكنه لا يحتاج للتفاصيل ولا يعتمدها، بل إنه يتجه مباشرة لما يريد، وبأقل ما يمكن من جهد، معولاً على الاختزال والاستفادة من إمكانيات الجملة الشعرية (أو الجملة) في احتواء المعنى الذي يريد.. يقول في نص/ أوتار شاحبة [1]:

(6)

في إصبعي

---

(1) فرج أبو شينة (العالم يستبدل ثيابه). مركز الحضارة العربية- القاهرة/ ط1/ 2000. ص22.

ظفر ضئيل النمو

لذا

تبدو يدي قلقة.

(8)

دعي النخلة

تستريح قليلاً

أيتها الريح

هي الآن

لا ترغب في الرقص

وليس بعراجينها

بلحٌ عاق.

وهو يتجاوز هذا الاحتواء إلى تقطيع الجملة، فالمقطع (6) الذي جاء في أربعة أسطر تمنح الصفحة أكثر بياضاً، هو في الأصل جملتين اثنتين، الأولى: (في إصبعي ظفر ضئيل النمو)، والثانية: (لذا تبدو يدي قلقة).. لكن قصْد الشاعر إلى تقطيع أو قطع

الاتصال، إنما يأتي استجابة للمعاني التي يريد التنبيه إليها، فتكون شبه الجملة (في إصبعي) كافية للتنبيه بفصلها عن بقيتها المتممة للمعنى كما تقول كتب اللغة (ظفرٌ ضئيل النمو).. لذا فإنه يؤخر النداء (في أداته أيتها) مقدماً طلبه في صيغة الأمر (دعي النخلة)، كي نتبين أن هذا الأمر إنما هو طلب (أيتها الريح/ دعي النخلة تستريح قليلاً)، وما يدعو هذه الغاية في تقديم المعنى أو تحديد وجهة الرؤية أن الجملة الثانية المكونة للمقطع (8) أتت جملة طبيعية دون تقديم أو تأخير (هي الآن/ لا ترغب في الرقص/ وليس بعراجينها/ بلحٌ عاق).. وفي نص/ الشعراء [1]: (يا لحزني عليهم/ يتجرعون/ ماء الفجيعة/ لئلاً نغص/ يخسرون/ كل شيء/ مقابل.../ لا شيء).. لو قمنا بحجب العنوان وقراءة النص، فإننا سنقع في حيرة البحث عمن يستحقون الحزن لتجرعهم الفجيعة ويخسرون كل شيء، على العكس من نص المثال السابق (نص/ أوتار شاحبة)، فبرغم اعتماد النصين على المقاطع في البناء الهيكلي، إلا أننا في المثال السابق يمكننا أن نكتفي بأيٍ من مقاطع النص الـ45، كوْنهُ يمكن الاستقلال بها عن مجمل النص حيث تستقل بهيكلها ومعناها وإحالتها لتكون مقاطع

---

(1) المصدر السابق. ص102.

النص أوتاراً شاحبة بعدد 45، بينما نص المثال الثاني يختلف كونه نصًّا مستقلاً، لكنه لا يستطيع الاستغناء عن عنوانه الذي يمثل محور دوران النص، أو وجهة النص التي يريد توجيه المتلقي إليها، فيكون العنوان جزءاً من كل النص، وكأن النص محاولة تفسير أو تعليل لمفردة البداية (العنوان).

"فرج أبوشينه" يدرك أبعاد النص، فيعمل بهدوء.. فالهدوء مرادفُ التركيز، وهو يعني أيضاً درجات توتر متفاوتة ومُسيْطرٌ عليها، إنه يدرك أبعاد اللعبة (كما يقال) ويعرف الاتجاهات التي يجب أن يتحرك فيها، وعندما تقبض عليه اللحظة فإنه يتعامل بهدوء تام معها، لذا فإنه ينجح في تفتيتها أو تفكيكها وصولاً للجزء الرئيس.. ولأن الشعر عند الشاعر يتعلق أكثر بالكشف فإنه أحياناً لا يغامر بالغوص عميقاً، أو تجهيز العُدّة في تمامها، فالمباشرة تكفي أحياناً لاستجلاء ورؤية ما لا يرى (بقول رامبو) كونها تنبه إلا ما تم إغفاله، أي ما لم نعد نراه بشغلنا عنه، لكن لهذه المباشرة أيضاً طاقتها التي بقدر وضوحها تصنع غرائبيتها أو الدهشة دون الحاجة لمراوغة.. يقول في نص/ تختلف الحدائق وتظلين زهرة [1]:

(1) فرج أبو شينة (اهتداءات غزال يركض). الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع

لا مجال للرماد

مادمنا جمرتين

فالمقطع يبدو في غاية الوضوح والمباشرة.. فتكوينه في سطرين منفصلين باعتماد جملة واحدة، يشي حقيقة بوضوح هذا النص، لكننا لو حاولنا التوازي أكثر مع هذا النص لوجدنا أنفسنا نملك إمكانية إعادة قراءته (مادمنا جمرتين/ لا مجال للرماد)، ثم قراءته (لا مجال.. مادمنا/ للرماد جمرتين) وهي ما أسميها (قراءة الروابط) وهي في هذا النص تمثل قراءة مربعة (كون النص يتكون من أربعة مفردات، كل مفردة ترتبط بالتي تقابلها).. لكن مثار الدهشة حقاً أن تملك الجمرة القدرة على الاحتفاظ باشتعالها دون فقدان أي من أجزاءها، وهو ما لا تقبله قوانين الفيزياء، لكن احتمالية الحدوث يمكن حدوثها في وجود (لا مجال/ مادمنا).

إن "أبوشينه" في مجموعتيه لا يغادر لغته، ويحتفظ بذات التراكيب، ولا يغامر بإطلاق النص، يكتفي بالاعتماد على المقطع في بناء النص، وتقطعي الجملة للدلالة، إنه يكتب "قصيدة النثر" بمرجعية الترجمات لكن بانقطاع عن تأثيرها المباشر، وهو ما يمكن

والإعلان- مصراتة / ط1/ 2000. ص41.

أن نلمسه عند أكثر من شاعر في تجربة قصيدة النثر في ليبيـا.. لكـن "أبوشينه" ينجح بحق في تجريد العوالم عن الكثـير مـن زوائـدها، بتعامـلٍ بـصري يـشي بتجربـة تـشكيلٍ خـارج حـدود الكتابـة وبالتوازي.. لكننا بالعود إلى جملة "رامبو"، نكتشف أن الكثير ممـا مازال لم نتمكن من رؤيته بعد، فهل نقدر؟

نشر: صحيفة الجماهيرية.. العـدد: 4003.. التـاريخ:23-24/ 5/ 2003

المجموعات الشعرية

البنفسج

كان هذا أول نتاج شعري أقرأه لشاعرة ليبية، في مجموعة شعرية، كان ممهوراً (بالبنفسج أنت متهم)، وموقعاً باسم (فوزية شلابي)، لأكتشف من خلال هذه المجموعة ، أو من خلال هذه الشاعرة ، العديد من الشاعرات الليبيات.

يرجع صدور هذه المجموعة في طبعتها الأولى للعام 1985، وجملة الـ 38 نصاً شعرياً نشرت في صحيفة (الجماهيرية) في العام 1982؛ وهي المجموعة الشعرية الثانية للشاعرة بعد (في القصيدة التالية أحبك بصعوبة) الصادر في طبعته الأولى عام 1984، عن ذات دار النشر (المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان).. ولقد شهدت هذه الفترة بالنسبة للناشر غنى وزخماً كبيراً في نتاجه الذي ما يزال حتى الآن؛ المهم هذه المجموعة (بالبنفسج أنت متهم).

أمام هذا العنوان، احترت فيمن المتهم؟ وما هي تهمة البنفسج؟ ومن فوري توجهت إلى هذا النص العنوان وقرأت:

ومتهم أنت بأنك تزقزق

ودائم الخروج إلى البلل من البلل

وبأنك لا تردع عينيْ حبيبتِك عن البلاد

إذ تُسند رأسها إلى كتفٍ

وأخمص الكلاشنكوف إلى الآخر

ومن حقي أن أتوقف عند هذا الحد، في أولى القراءات، خاصة وأن كلمة (الكلاشنكوف) تقتحم بقساوتها، هذا التداعي الجميل لهذا الاتهام الأجمل، إذ إنها تربطنا - أي مفردة الكلاشنكوف- مباشرة بالقتل.. لكن هذا السياق في نَفَسِ شاعرة ثورية لا يكون غريباً، إذ الشاعر لا ينفصل عن أدواته، لا تنفصل الشاعرة عن أدواتها وهي ترسم هذا المشهد، لهذه الحبيبة التي تسند رأسها إلى كتفٍ، وعلى الكتف الآخر يسكن الكلاشنكوف، وتصطاد الشاعرة ثنائيتها في السكينة المتحققة (بإسناد الرأس)، والتحفز والاستعداد (باتكاء الكلاشنكوف على الكتف الآخر)، وكأننا نخلص إلى مشهدٍ لمناضل ثوري يبيت وإلى حضنه سلاحه.

وتتابع الشاعرة، وتلغي عن الكلاشنكوف هذه القساوة:

وبأنك تشف عن ألوان الطيف

وتضبط ساعتك على أول الفعل

ومتهم أنت بالعسل

وبالبنفسج

بالنوافذ

بالقطار

بالحب

بالكبريت

وبأنك لم تراوح في المكان

وبالجدل

والمقاهي

والرقص

وبالرسائل الصوتية

ومتهم أنت بي،

أو بك أنــا متهمة.

واو العطف، تمنح الاتهام عمقاً وبعداً مرجعياً، يتحول معه هذا النص إلى متابعة له، هذه المتابعة يمكننا تقسيمها إلى ثلاث: أول، وثانٍ يبتدأ من (ومتهم أنت بالعسل)، وثالثٍ من (وبأنك لم تراوح...)، وإن كان القسم الأول يمثل البعد الداخلي (في داخلية المتهم)، والثاني يمثل البعد الظاهري (في ظاهرية الاتهام)، يتمم البعد الثالث ثلاثية البعاد الكونية بأن يكون البعد الحركي/ بعد

الفعل (Dynamic/Active)، هذا المثلث أو هذه الثلاثية التي تشكل إشعاع العمل في نص الشاعرة (ونحن لا نفصل الشاعر عن نصه)، مهما اختلفت ألوانه هو ذاته، تقول في نص/ نيسان:

زمن كان لقنابل المولوتوف
للحجارة أصبح
هي ذي صبوة الأولين
وإني إذ ألعن الزيت
أشرب من الدم المعادي،
والبحيرات المالحة.

ونلمحه في (زمن كان...) و(هي ذي...) وأخيراً (وإني إذ...)، وإن كانت استطاعت أن تختصر كفاح شعب بين زمن كان وأصبح، تقدم بعدها ماهية هذه الانتفاضة التي أصبحت بتعريفها (الصَّبويْ)، وكأن الحال هو عودة الأولين في صبية الحجارة، ثم تقدم فعلها.

والنقطة التي تلفت الانتباه في نصوص الشاعرة، هي حضور اللفظة، أو ما يمكن أن أسميه (بُعد اللفظة التأثيري)، وهو بعد داخلي في اتجاه العمق (غير ظاهر/ الأثر)، وبعد في اتجاه الخارج على السطح (ظاهر)، وفي هذا الديوان وغيره نلمح هذا الاتكاء

على اللفظة، وهي غير المفردة، لاحتمال اللفظ الغاية من إطلاقه.. في مبتدأ نص/ وفي القلب أني أشهدك، تقول:

أما انتهيت من مرارة العنب

وجدولة الصمت

إنها تعطي المرارة للعنب.. أو تحدد هذه المرارة بأنه مرارة العنب، ولو أنا نظرنا إلى العنب كونه فاكهة محببة، ففي أحد أطوار نموه عندما تكون عناقيده في طور نضجها، يطيب للبعض التلذذ بهذا الطعم المر لهذه الحبات الذي يبقى على اللسان للتلذذ، وهنا يكون للعنب ثنائيته بين: الظاهري كونه فاكهة محببة، غير ظاهري في هذه المرارة الباقية عنه المرارة اللذيذة التي لا تلبث تنتهي.

الغائب (هو).. الحاضر (أنت)، الدائم الحضور في (ك) الخطاب، وفي البوح له، تهمس الشاعرة به وتبوح به، وإن حاولت أن تهرب، فإن طغيان الأنثى فيها يفضح هذا الإسرار الأنثوي الجميل: (ماذا يبقي مني، ماذا يبقى منك؟)، (فيا لابتلائِك وابتلائي.. أتوسد لحظتك التي تشهر سيفها الخوارجي.. فتفر من لحظتها اللحظة)، (وأنت تقول: هاأنا أعترف بأني أحبكِ.. من الحنطة إلى الحنطة.. مطراً يمحو عن الوجه الألوان المائية).. إنها دائرة تجمع الثورة والعشق، وانتفاضة الأنثى، وعبير هذه الأرض.

نشر: صحيفة الجماهيرية - العدد: 3203 - الأربعاء: 18-10-2000

الاذهاش والمراوغة

من أي المناطق يمكن الدخول، حال الدخول يحفه الكثير، ويتعلق بعالم خاص، وخالص عن بقية ما يحيط به، عالم تصنعه الحروف والكلمات، وتتداخل فيه الرؤى والمعاني، وتتخلق فيه العوالم ناحية إنتاج مشهدها الخاص/ رؤيتها الخاصة، لتكون القصيدة..

هكذا هي القصيدة، خليط من كل الوجود، إن لم تكن هوْ، إن لم تكن عجينة البداية الأولى، تنصهر فيها كل العلاقات، والموجودات، والأفكار، والقضايا، متخطية عتبة الشخصي والخاص، للولوج لعوالم تصعد فيها الذات معراجاً يفضي لسماوات وسماوات.. والنص الحديث يتفاعل بذات المعادلة التي تنشط بها الحياة، فيوازي فعلها.. الشاعر نقطة الوصْل، والتجربة الموازية، والقادرة على القول، والمفاجأة.. هنا الشاعر يصبح هدفاً للدهشة، ومحركاً لفعل الإدهاش، والمتحدث الرسمي باسمه.. وبعيداً عن تعريفات النص الحديث، الكثيرة، من إنه الغموض، وفن الشطب، وفن التكثيف والإيجاز، فن المصغرات، نختار من كل هذا تعريفنا الذي نريده هنا.. النص الحديث هو فن الإدهاش، أو الدخول من المنطقة التي لا تعرفها، أو مفاجأتك بما يريد هو،

ونتهادى، إنه القدرة على المراوغة، والتخفي، للحظة التي تكتشف إنك وقعت في الفخ، أو إنك الآن تحت وقع المفاجأة:

(هذا هو المدى، وهذا أنا/ حافي الألوان/ مسلوب الرؤى/ أمشي على جمر الظهيرة/ أستنفر الخطى/ أطارد السؤال/ ألح على الغيم، / والغيم قامتان..)/ أوتاد البكاء.

إن النص الذي تطور من مجرد اللحظات المقتطفة، والحكي، والمحاكاة، والقبل واللهيب الذي يحرق الجوى، والذي تناول بشجاعة اتجاهات المجتمع وتنقلاته الفكرية والاقتصادية، يبحث في هذه التشابك عن منطقة حرة يمارس فيها ذاته، يتفرغ فيها للحديث عن نفسه، ويمارس لعبته التي يريد.. لذا فإنه يكتفي بما يحتاج إليه لبناء شكله والصياغة التي يرى فيها اكتفاءً كفيلاً بالتسلل، إلى حيث يريد..

وجهك المضرج بالغبار

يتدلى، في الهواء

تمتطيه قوافل الريح

وهو يغزل عباءة السفر

من تفاصيل الخريف،

فبأي لغة أصطاد الرؤى؟!!

في هذا "السفر الرمادي" للشاعر/عبد السلام العجيلي، تأتي المفاجأة من ضمير الغائب "هو"، فالريح الموكل بها غزل عباءة السفر، في هبوبها وتلاعبها بها، تتخلى عن هذا المهمة للوجه، بفعل الضمير "هو" العائد على الوجه أو عليه "هو"..

حين التقينا

لم يكن في سلة العمر،

سوى حفنة أعوام معدودات

ولم أكن أدري

أن الأزقة التي واعدتنا بالقصائد المذهَّبة

سوف تفضحها شمس إبريل..

الشاعر يبدأ مراوغته لنا من عنوان النص، فلا نعثر على وصف أو وقوف لـ"شجر الكلام"، لنكتشف أن النص بذاته شجرة كلام، تبدأ حكايتها ولا تنتهي تقف على أطلالها التي تريد، وتختزلها في "غادرتنا"، والبحث عن مفصل مهم في فورة الحديث المتداعية، واللحظات المنسابة بهدوء، وحيث أنا بحثنا عن مفاجأتنا وجدناها هذه المرة في "شمس إبريل"، فإبريل (الطير) يتقدم وكأن الصيف أتى باكراً، لتكشف لنا شمسه فراغ الشوارع، وهنا المراوغة لا تأتي من هذا التقدم، بل إخفاء السبب الحقيقي الذي جعل

الشوارع فارغة، ومهما كان، فإنه ساعد شجر الكلام على النمو:

(الخمر والليل والمسطبات والصيف والبحر وشجر الكلام/ الكلام/ مفاتيح خزانة الروح المهدَّدة..)..

في مجموعته الأولى (شجر الكلام)، يخاتل الشاعر/ عبد السلام العجيلي، كثيراً، ويراوغ، ويقترب كثيراً من اللحظة التي يريد، أو التي يريدها النص، إنه يتعامل مع هذا المنجز الحداثي من باب المفاجأة، إنه يختفي وراء ضغطة الزر، أو كما يحدث مع مستعملي الإنترنت عند الضغط على أيقونة (اضغط هنا).. وحتى في هذه المقاربة لن نستطيع قراءة المجموعة جملة واحدة، فحتى وإن كانت هذه النصوص تنقطع عن القصيد العربي، لكنها تعكس وعياً واضحاً في لغة النص، وحضور الموسيقى والسماعيات في النص.. أيضاً يمكننا الهدوء الواضح في هذه المجموعة من قراءة النص بعيداً عن السعي وراء الكشف، وملاحقة المشاهد المرافقة، إن حدود العالم واللحظة التي تنِشّاها نص "العجيلي" تميز هذه التجربة وتقف بها على منجزها بقوة.. وهذا الوعي يمكن النص من التواصل أكثر، والتعويل على مخيلة أو خائلية اللحظة للقبض على النص، وقت يريد:

(أنا المشواشي العائد من آخر الغزلان/ فرشت لبكاء العالم قلبي الطري، / وهبطت إلى الغبار/ أساوم الحليب المجفف، /

وأبتسم لأقبح النساء..)/ المشواشي التعيس.

نشر: صحيفة الجماهيرية.. العدد: 3814.. 11-12/10/2002

حدود الشعر.. حدود القصة

محاولة أبعد عن التجنيس.. قراءة في مجموعة (أنفاس) للشاعر/مفتاح ميلود.

1 . محاولة للدخول:

لا نستطيع أن ننكر ما قررتهُ الحداثة من ثورة في التعامل مع النص، أو مع الأدب عامة.. فلقد خرجت بها من أطر التحديدات الضيقة إلى الأكثر حرية، أو الأكثر بعداً عن التأطير، وإن كانت الحداثة في أحد تعريفاتها: (هي الخروج)، وبمقولة "بودلير": (الحداثة زمن يتفتت)، لأدركنا الكثير من لَبس المشروعات وشبهتها، وأوجهها الكثيرة التي صارت تمثلها، حتى إننا صرنا نبحث خلف القناع عن الوجه الذي نريد، وعندما كان الشعر (هوية الغموض) كانت الرموز في أوجِ قوتها وطغيانها، ولم يعتذر الشعراء (وما زالوا) عن حجم الغموض الذي يغلف قصائدهم سواء كان بقصد أم بلا.. حتى عُد الشعر والشاعر هوية المبهم.. في هذه المنطقة انحسر مد الشعر كوهج، كبيرق يستطيع أن يخطف الأبصار، وصرنا نسمع أن الزمن للرواية وأنها (ديوان العرب)، وإن كانت هذه المقولة- مقولة إحلالية، إلا إنها بأي حال من

الأحوال كانت تؤرخ للفترة التي ربما لم يعد فيها الشعر يمثل الوجه، وصار من المقبول الحديث عن (موت المتلقي) أو نهايته، والفرح بالكتابة خارج دائرة التلقي..

نحن لا نبالغ بمثل هذا التقديم، بقدر ما نحاول رصد آليات الدخول للنص، النص.. حيث إننا ننجح بهذا المفردة لتفادي الكثير من المشكلات والاعتراضات: (هذا شعر.. هذه قصة).. وإن كانت مقولة "بودلير" حاولت أو رصدت زمن الحداثة بالتفتت، حيث تتحول المُكَونات أو الهياكل إلى أجزاء تتشابه في أشكالها.. فإن ما بعد الحداثة: (هي حالة من فقدان المركزية، ومن التشعب، نُساق فيها من مكان إلى مكان، عبر سلسلة متصلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة تجذبنا صرخةُ الدَّالِ المجنون) كما يقول "هيبدايج".. صار من الممكن العثور على المركز، أو أن يكون ذاته مركزاً، إنه زمن التأثيرات، وسباق من يخطف الأبصار أولاً، والرابح من يعمي الأبصار بإضاءته حتى الاصطدام بأول مرآة، حتى ليخيل أن كل المرايا دروب، أو مرآة واحدة.. وحتى في هكذا حالة من المفترض أن لا يُعتمد فيها على شكل ما، أو خارطة للوصل، تسعى التنظيرات للحصر ومحاولة اللَمْلَمة، والتحديد، لكنها تنجح في منح العام دون التفاصيل، معالمه كون من نقطة الراصد يمكن متابعته، وإدراك آليات عمله الخارجية، وكان (النص).. النص هو أحد نتاجات محاولة

التوصيف، محاولة التوصيف التي فاجأ بها النص الخاصة، الخاصة من منظرين، وراصدين، قبل أن يلتبس بالشبهة على العامة، العامة من متلقين ومستقبلين (فقط).

2. الدخــول:

ولعلنا وصلنا إلى نقطة يمكننا الانطلاق منها، ناحية الدرب الذي نريد، مخـترقين زحمة المرايا وهوائيات التأثير الكثيرة، ولن نتكئ على (النص) للمقاربة، بقدر ما تحاول جملة العنوان تحديده (حدود الشعر، حدود القصة) رغم أن الصعب في ذاته إمكانية التحديد ذاتها.. وباتجاه التحديد، فإن (أنفـاس) [1] المجموعة الشعرية الأولى للشاعر/ مفتاح ميلود، ستكون محل العبور.. محاولين من خلالها إرغام النص على التجنيس باتجاه الشعر، أو باتجاه القصة.. إننا نحاول هنا التحديد (وإن كان صعباً) بغية الوقوف في المنطقة الوسط (وإن كنا نخشى ألا نستطيع).

3. الدخول أكـثر:

يقول: نص/ أنفاس[2]:

لم يشف غليل البوم

---

(1) مفتاح ميلود. (أنفاس) مجموعة شعرية. منشورات المؤتمر. ط1/ 2003.
(2) أنفاس/ أنفاس: ص-7.

حين جفت الآبار،

إلا عشٌ في الدّلوْ..

نكاية في زهرة

على كتف الصبار،

أنبت الحجر شجرة..

الشعر مغامرة (والإبداع في مطلقه مغامرة).. ولا نستطيع أن ننكر هذه الروح، عن الشاعر سارق النار، ولا عن الشاعر الفارس، ولا عنه تحت شباك حبيبته.. الشعر يبدأ من نقطته هو، من نقطة يجدها في الشاعر تفجرت، ويتعاون الماحول في إعداد هذه النقطة، وصياغتها ومنحها كي تكون، وقد توجهها.. ومن البديهي أن يكون الشعر في البعضِ من المنطقة القريبة، أو منطقة التماس المباشر: اليومي/ المعاش، الملتقط/ سماع-مشاهدة... هذه المنطقة القريبة جداً منطقة التماس المباشر هي أكثر المناطق توتراً وتفاعلاً اعتماداً على الشاعر، فإما تكون عالية، وبذا تكون قريبة، وإما منخفضة فتكون بعيدة عنه باتجاه المطلق.. ومن هذا القرب (نسبة الابتعاد والاقتراب) يتوكأ الشاعر على هذا التماس المباشر الأكثر حضوراً في نصه.. وفي هذه المجموعة (أنفاس) يظهر بجلاء هذا الحضور القريب لمنطقة المشاهدة، ولعل الجزء الكبير من هذه

المجموعة متعلق بالمنطقة القريبة من الشاعر منطقة التماس التي كانت قريبة حتى كانت (أنفاس) عنواناً لهذه الالتقاطات.

هذا وأول ما يصادف هذه الالتقاطات هي جاهزيتها، وحضورها الطاغي، خاصة في حالته البكر، وهو بالتالي يفترض المباشرة كنوعٍ من أمانة النقل، وهي ضريبة تسقط بالاشتغال.. هذا الاشتغال ، وفي هذه المجموعة نراه يعمل على مخاتلة الرؤية (فعل الرؤية/ الإرَاءَة) بالرؤيا (فعل الحلم/ الخيال).. فهو يعتمد الالتقاط البصري من باب المفارقة، كونها: غريبة- لا تحدث- مغايرة للمحيط- تخالف القاعدة، ومن ثم يعمل بالاشتغال عليها.. ولو نظرنا للمقطع السابق لوقفنا على هذا الشكل.

فالمفارقة: صنعتها البومة باتخاذها من الدلو سكناً لها، غرابة هذا الوضع أو هذه الحالة.. وكانت صنعة الخيال: تخلي الدلو عن ممارسة مهمته في الحصول على الماء.. مما عنى بالضرورة كنتيجة أن تكون البئر جفت لتُهْمَل الدلو فتتخذها البومة سكنها، فتشفي غليل حضورها -أي الدلو- الذي كان.. الثقافة الشعبية تؤكد أن البومة لا تسكن إلا الخرائب والأماكن المهملة البعيدة، فيكون شفاء غليلها (المجزومة) هو هذا السكن.. وبمثل هذه المقاربة يمكننا أن نقرأ المقطع الثاني.

الالتقاط هو أحد معايير البحث في المكان والتعلق

بموجوداته، حيث يعكس تحققها قرب المكان أكثر، في غياب أي معنى لأي من وسائل التواصل الروحي، التي بدأت تفقد شكلها الذي كان، في تفتت العلاقة الإنسانية وشكلها، وهي تدخل عالماً جديداً تتخلى فيه عن أسطورتها وكل حكاياتها التي كانت، صوب ما يتحقق في اليوم (القصة اليومية/ الشغل اليومي)، والشاعر لا ينفصل عن هذه الدائرة بقدر ما يغوص فيها، فحضور المكان حضورٌ طاغ، فالشخوص التي يتداخل معها النص هي شخوص المكان التي تمنحه كل انفعالات أحداثه.. يقول:

نص/ القمر[1]:

أنجب القمر حلماً وردياً

تشممه الناس

خلدوا لنومٍ عميق

أفاق الفجر، ولم يُفق أحد

قيد الحلم بخيوطٍ رفيعه

أقسم متثائباً

---

(1) أنفاس/ القمر: ص-15.

أن لا يفك أسره حتى يستيقظوا

ولا زالت الشمس تشرق..

....

4- الدخول أكثر:

في ليبيا كانت قصيدة النثر أحد أهم العلامات المهمة في التجربة الشعرية، خاصة وإنها تعلقت باليومي المعاش، فتحولت سريعاً من مرحلة الصوت الناهض (الشاعر سارق النار)[1]، إلى مرحلة المعايشة اليومية ومعاشرة الذات، أو الذات كوناً مستقلاً.. مغامرة قصيدة النثر في ليبيا لم تخل من الكثير، وظلت في الكثير صورة للمنجز الأساس في المشرق.. لكن تعويلها الأكثر والأهم هو اقترابها من الذات، ومن المعاش لمسافة جدُّ قريبة، حتى غدت قصيدة النثر صوت الذات أو ذاته (هذا لا يمثل التجربة المحلية فقط)، فبعيداً عن غنائية التفعيلة الجاهزة حاول الشعراء رصْد إيقاع الحياة المتواتر بإيقاع موازي لا يقبل الجاهزية.. وأمام هذه الجاهزية أقنعت نفسها بأنها قادرة على المواجهة بفضل طاقة الشعر التي تحملها.. وحيث المجال لا يسع للكثير من البحث في

---

(1) أقصد هنا وأحدد بداية الثمانينات، حيث الصوت الشعري كان صوتاً ناهضاً ومنادياً بالحرية للشعوب، والخلاص بالثورة.

قصيدة النثر هنا، نعود لموضوعنا الأساس في (أنفاس) مجموعة الشاعر/ مفتاح ميلود، ومحاولة التحديد التي نبغيها من خلال هذه الأسطر.. وبعيداً عن المقدمات (وإن كانت في الكثير ضرورية) سنبدأ قراءتنا مباشرة.

لعل مما يلف إليه الانتباه في هذه المجموعة (وتحديداً ما لفت انتباهي) حجم الأفعال التي تحتشد به القصائد، ولعلها أولى النقاط التي وقفت عندها في قراءة هذه المجموعة كثيراً.. فالفعل في مجرده ليس مجرد التصوير أو الرصد، إنه يخرج من هذا التجرد إلى أفق الدلالة الأوسع، ليكون في شكله البسيط (الرمز أو العلامة) المعنى الأوسع والمتعدد الدلالات ومستويات التلقي، وكأنه يفتح قوسين لمجموعة من الاحتمالات، حيث الفعل لن يكون مكتفياً بحدوده (رسم حروفه) بقدر ما يكون عمله الأساس من خلال مكانه، أو منظومته الدلالية التي يعمل من خلالها (مكانه في الجملة)، فهي من سيحدد بداية الفعل مساحة المشهد وأبعاده.. أو كما أختصرها في: [الانتقال من الرؤية (فعل الإراءة) إلى الرؤيا (فعل الحلم والتخيل)، من البعد الواحد (المجرد) إلى البعد المتعدد المستويات (الدلالة)].

نص/ أوجاع[1]:

نام والأنين
يفيض من صدره
في الجوار
سالت دموع شمعة
تسرب نورها تحت غطائه
تلاشى الحزن،
وأمضى الأعمى
تلك الليلة حلماً مضنياً..

....

وأعتقد أن البداية من الفعل ربما ساعدت من أجل الدخول أكثر لما نريد، فالفعل وحده من يقود القول، وحالما يتحول الفعل إلى القص يتحول القول إلى الحكاية (النصوص في مجملها عملية أدائيَّة أو قولية/ قول)، وهو ما خاتلتني به المجموعة، فراوغني فعل القص فيها محولاً الوجهة ناحية الحكاية.. وفي معاودتنا قراءة

---

(1) أنفاس/ أوجاع: ص-11.

النص السابق مثلاً (نص/ أوجاع)، وتتبعنا حركة الأفعال وجدناها سلسلة إحالية مرافقة، حيث تنهج ذات حركة الأفعال المتتالية، ومثل هذه الحركة المتتالية التي يتطور فيها المشهد أو تنمو فيها الحالة هي حركة قص (تتبع) لأنها تكتفي بمجرد الدلالة الواحدة للانتقال لما بعد، ومسافة الانتقال هي مسافة التحول أو النمو بما يرافقها.. ولو حددنا هذه الأفعال في هذا المقطع الأول كانت: [نام/ يفيض/ سالت/ تسربت/ تلاشى/ أمضى]، باستثناء [يفيض/ تسربت] فبقية الأفعال في حكم الماضي (نحوياً)، بمعنى التعلق بحدث تتمُ الحكايةُ به، ومما يقيد الصورة ويحدد فردية أدائها هي هذه الأفعال الماضية لأنها تعمل من مبدأ الإخبار لتعلقها بما مضى، وهو ما لا يحتمل إلا دلالته الواحدة [الإخبار= الرصد]، بينما تعمل الأفعال المضارعة على منح الحدث صفة الآنية، مانحة المشهد بعداً زمنياً للفعل الآن.. فيكون الحدث: [نام يفيض/ سالت وتسربت/ تلاشى/ أمضى]، هذا التكوين أقرب للتكون القصصي، حيث القصد إلى القص يبدو واضحاً من بدايات التكوين، ولعلنا فيما ألمحنا إليه غلبة لهذا الإنشاء، من نقطة الاقتراب التي يكون فيها الحدث أقرب من نقطة الاشتغال، فيغلب القص رؤيةً الحكاية رؤيا..

لكننا من منطقة أخرى نسمع "موريس بلانشو" يقول: (لا شيء أهم من النص نفسه بعيداً عن الأنواع الأدبية وعن

التصنيفات نثر، شعر، رواية، سيرة ذاتية كانت، فالنص يـرفض أن يدخل تحت إحدى هـذه التـصنيفات، كـما إنـه ينفـي عنهـا صـفة لمكانتها ولشكله، فالنص لا ينتمي اليوم إلى نوعٍ أدبي معـين، وكـل نص لا يقوم اليوم إلا على مفهوم الأدب، وكأنَّ هذا الأدب يحـوي مـسبقاً في عمومياتـه الأسرار والـصيغ التـي يمكنهـا وحـدها أن تكسب الكتابة واقعها كـنص)، لا أريـد مـن خـلال إيـراد مقولـة "بلانشو" هذه التخلي عن الاستمرار، لكني أريد التلميح إلى غلبة الشعر كفن على غيره من الفنون، وأيضاً انفناء التجنـيس وجنـسية الكتابة، مقابل الجنسية العامة "النص" (ضيق المكان لا يسمح لنـا بالبحث أكثر في النص وتنظيراته الحديثه).. ولمزيد القراءة، سأعيد إنشاء أحد النصوص من جديد:

نص/ سكينة[1]:

تسير في نومها، تصعد لسطح البيت، تملأ حجرهـا بـالنجوم النائمـة. تلـك الليلـة سـهرت النجـوم، ولم تـأتي.. انـسكبت مـن نافذتها، حملتها إلى السماء، نثرت مـا في حجرهـا وتوسـدت كتـف الفجر، في نومٍ أبدي.

بضع آيات، مسبحة وحجـر تـيمم، إلا أن الأرض تـصعد،

---

(1) أنفاس/ سكينة: ص-33.

تلامس الجبهة المجعدة رأفة بظهرٍ تقوس خشوعاً.

ما الذي حدث، أو أحدثناه في هذا الإنشاء الجديد؟

ما قمنا به لا يعدو كوننا تخلينا عن الأسطر المقطعة، بمعنى أننا تخلينا عن البناء العمودي إلى الأفقي.. أو لنقل إننا أعدنا (هندسة النص) بحيث اعتمدنا البعد الأفقي [التام] بدل الاعتماد على التوزيع العمودي، الذي يضمن هيكلة النص الشعري، الذي يستمد بعده الأفقي من لحظات التواتر في المقطع موزعة على الجمل، وتقنية تقطيع الجمل هي أحد آليات قصيدة النثر في خلق إيقاعها، أو خلقها نوعاً من التواتر.. فإيقاع (قصيدة النثر) ينتج عن وحدات إيقاعية غير منتظمة، وليس بينها أي علاقة، إنها تنتج إيقاعها من مجرد تواتر الأسطر في شكل الجمل الموزعة، وما تحققه المفردات من تواتر، وإن أشكال الانتظام التي من الممكن أن تلمس في نصوص قصيدة النثر، إنما هي انتظام لبنى النص وتراكيبه كاعتماد التكرار، والتوازي، وغيرها.. حتى أنه يمكننا القول أن لكل نص إيقاعه الخاص الذي ينتجه، والذي يتعلق بحق بالشاعر، ومقدار ما يمكن أن يحدث بينهما من تواطؤ، يمنح النص أبعاده الخاصة وإيقاعه الخاص، دون الاعتماد على بنى إيقاعية جاهزة وظاهرة[1].. هذه الهندسة أو هذا الشكل البنائي، مفصلٌ آخر من مفاصل هذه

---

(1) قصيدة النثر في ليبيا.. دراسة تحت الإنجاز

المجموعة، ولعلنا نرى أن حركة الفعل هي التي أهلتنا لمثل هذا التشكيل، أو إعادة هندسة النص، فصيغة الفعل المضارع التي دخلت بنا النص هي صيغة بمعنى الآنيَّة، وتكرار هذه الصيغ تكرار يرافق الحالة أو المشهد الذي يرصده الشاعر أو يترءَّاه [بمعنى التحويل من الرؤية إلى الرؤيا]، مما يمكننا من إعادة تشكيل النص أو هندسته منتجين نصاً لا يختلف عن أصله، ولعلي أتجه ناحية القصد أكثر باعتبار أن هذه الحركة الراصدة المتتبعة الآنيّة في صيغة الفعل المضارع، هي صيغة قصٍّ، لأننا نرافق حركة متتابعة، تكون نهاية الحركة فيها بداية الحركة التالية، ولنلاحظ: [تسير/ تصعد/ تملأ/ انسكبت/ حملت-ها/ نثرت/ توسدت]..

أما الجمل فكانت جملاً تامة كونها استكفت دون الحاجة إلى قطعها، فكانت الجمل قصيرة متواترة، لا يمكنها أن تحمل طاقة الجبر على القطع.. بقصد إيجاد حالة من الترقب أو المفاجأة، وقراءة متأنية لهذه المجموعة تقف عند الكثير من هذه، حيث يُعمد إلى قطع الجملة بغية هندسة عمودية:

نص/ أنفاس[1]:

تتمنى الأوراق

---

(1) أنفاس/ أنفاس: ص-10.

التجول بعيداً
عن الأغصان
لكن رياح الخريف
لا تحقق لها
تلك الأمنية
إلا حين تسقط..

في هذا المقطع يذهب الأمر حد التعسف في قطع الجمل، خاصة مع جملة (لكن رياح الخريف/ لا تحقق لها/ تلك الأمنية)، تركت (لا تحقق لها) معلقة بين جزئي الجملة فلا هي تمكنت من التعلق بالجزء الأول لاحتوائها على ضمير (ها) المتعلق بالأوراق، ولا تمكنت من التعلق بالجزء الأخير كون الضمير جاء مقطوعاً عن أمنية صاحبه.. وهذا أمر لا يخص الشاعر وحده في هذه المجموعة، فهو ما نقرأه في الكثير من النصوص المنشورة، منتجاً حالة من التخلخل التي تنفصل معها أجزاء النص، فاقداً فيها الكثير من إيقاعية الحركة المنسجمة أو الحركة التناغمية، ولو عدنا لذات المقطع:

تتمنى الأوراق
التجول بعيداً عن الأغصان

لكن رياح الخريف،

لا تحقق لها تلك الأمنية

إلا حين تسقط..

مثل هذا الخروج يتيح للحالة أن تتحرك أكثر في المساحة الممنوحة لها، فبدل التحرك في مساحة مقطوعة (لا تحقق لها)، تنتقل من (لكن رياح الخريف) لتنزل إلى (لا تحقق لها تلك الأمنية)، لأن الجملة تتعلق أكثر بحركة المعنى، فانقطاع الجملة يعني انقطاع المعنى، واختلال حركته.

5- محاولة للخروج..

نص/ لو[1]:

لو أنك علمتني شيئاً آخر

غير امتهان الخيبة

لكنت ممتناً لك

أيها الشعر..

ما الذي يحدث لو قرأنا النص بهذا الشكل: (لكنت ممتناً

---

(1) أنفاس/ لو: ص-49.

لك/ أيها الشعر/ لو أنك علمتني شيئاً آخر/ غير امتهان الخيبة).
إنها أحد أسرار الشعر التي لا تقبل المايزة، إن إيقاعية النص ورؤياه لا يمكن أن تختلف باختلاف القدوم.

ليس هذا كل شيء.. لقد حاولنا البدء من فرضية أن النص قابل، وأن الشعر شكل، لذا فإننا إما نقبل إما نختار الشكل، وكوننا اخترنا الشكل، كان لزاماً أن نتواطأ حتى نقطة يمكننا فيها النظر في ذات المستوى، ومستوى القص يخرج عن حدود الرؤيا المطلقة مقابل حضور الكثير من الرؤية، مقابل الحضور الآني الذي يسلك بنا درب المشاهدة، وتحقيق المشاهدة البصرية التي لا تجد إلا احتمالاً واحداً لها، هو احتمال المشهد.

وفي هذه المجموعة، مجموعة (أنفاس) كان احتمال المشاهدة هو الاحتمال الأكثر حضوراً، دعمته سلاسل الأفعال (بصيغتي الماضي والمضارع) المتواترة/ المتتالية، كذا فإن حضور فعل الرؤية كان له تأثيره الكبير في خلق حالة من التعلق بالـمُشَاهَد أو اليومي القريب من الشاعر، بكل ما فيه من مفارقة وغرائبية، وربما لقوة هذا الحضور كانت غلبة فعل القص، بحيث إن الرؤية ظلت الحاضرة أكثر دون الدخول بها إلى مجالات الرؤيا المتعددة..

لكن هذه المجموعة طاقة حقيقية باتجاه حالة من التجرد، حالة من الترك لكلا الجانبين، باتجاه المباشرة دون الحاجة للتزود إلا بما يكفي

فقط، وإن كنت أرى أن إمكانية الانفتاح داخل النص وشغله بـالمحيط أكثر، يتيح للنص فرصة أكثر للتعايش مع الشاعر، فكأن الـنص حالـة من معايشة، غير أن (أنفاس) كانـت منغلقـة أكثـر عـلى دائرتهـا فقـط فكانت كأنها بعيدة، لم تمكننا من الشاعر بقدر ما مكنتنا من ذاكرته.

وتختلف هذه المشاركة مع محاولة خلق شـكلٍ مـن المفارقـة، بحيث يتحول الشعر إلى فن المقابلة أو الوقوف أمـام مـرآة مخاتلـة، وهي أحد الوجوه التي طالعتنا بها المجموعـة، حيـث الـسقوط في هذه اللعبة مهلك ومهدر للطاقة باتجاه خلق مقابلات دون الحاجة للشعر، أما خروجنـا الأخـير فـأمر النثـر، أو النثـر الـصرف (كـما أسميه) فهو الطاقة التي يمكن أن يضيفها بغية إنتاج تـوازٍ صريـح للذات للتعلق بموجوداتها، والنثر في هذه المجموعـة كـان خادمـاً طيعاً للشاعر، فسار أينما وجهه، أو لنقل إن القصيدة كانت طيعـة، فسارت كما وجهها الشاعر وهذب لها الطريق، فكان الشاعر أكثـر شيءٍ ظاهر في هذه المجموعة.

نشر: مجلة المؤتمر.. العدد:17.. التاريخ:06-07/ 2003

محاولة الغرفة

محاولة للقراءة.. محاولة للمس

حتى نهاية هذه المجموعة، نظل بين الملموس والمحسوس، بين البعد في حقيقته (الواقع)، وفي مجازه (الحلم).. بين أن تكون هذه الغرفة أبعاداً يمكن لمسها واستشعار زواياها، وأن تكون أفقاً حدوده الحلم.

أي غرفة تريد "مريم سلامة" تأثيثها.. مجموعتها الصادرة عن منشورات المؤتمر تحت عنوان (معجم الحمامة/ محاولة لتأثيث الغرفة)، تقدم صورة مغايرة عن تجربة الشاعرة السابقة، أو عن الشكل الذي اختارت أن تكتب به صحفياً.. فهي لا تبغي الشعر بشكلٍ مطلق، في موسيقى وإيقاع، ولا تكتب بطاقة المجاز نثراً، إنها تصنف هذه المجموعة بـ(نصوص) محاولة لفتح الأفق أكثر ناحية القبول بالشكل، والاختلاف فيه.

قراءة في محاولة الحس.

هذه المجموعة تراوح بين: الحقيقة، الوقوع، الحلم.. أما الحقيقة فمحاولة الشاعرة كتابة نصٍ أقرب للواقعية، تنطلق فيه

من واقع (الآن)، أو ما حدث، وما يمكن أن يكون في القريب جداً، من مبدأ التوقع، فهي في النقطة التي اختارت أن تؤثث فيها الغرفة، كانت قد رأت تأثيثها بالوقت الآن، أو ما يقدمه الواقع الذي تعيشه أو تحياه لحظة التأثيث، دون الرغبة بالرجوع حتى لتزيين حائطٍ بصورة قديمة.. الزمن الماضي مجرد ذكرى يمكن تخطيها بسهولة، وبسرعة أكبر في حضور مثالٍ حالي (آني)، فالماضي هو ماضي اللحظة، اللحظة الماضية التي بالقياس للماضي يمكن اعتبارها لحظة الآن.. وإن كانت مهمة العمل تتجاوز الرصد، إلا أن محاولة كتابة (الآن) هي مفترقٍ مهم، في تجاوز هوّة الماضي، والتفكير بمنطقة اللحظة القادمة، التي يمكننا اعتبارها قياساً بالقادم لحظة الآن.. الحلم في هذه التجربة هو الأمنية المطلوبة أو التجاوز المفترض للآن، أما الحلم في حقيقته، هو الحلم الممتد من بعيد الماضي إلى الغد، أفق يلتقي فيه كل شيء، ذكرى الماضي/ الحلم، والحلم الذي سيتجاوزها.. بينما الوقوع هو الحدث في هذا الثبت للحظة والحلم بالتجاوز، والوقوع هنا، تقدمه الشاعرة بشكل أقرب لكونه السقوط، أو النتيجة غير المقدرة (المحسوبة)، النتيجة التي اقتيدت إليها بواسطة القلب، هذا السقوط هو تجربة القلب في معانقته آخر (الحب)، والولوج إلى نتيجته.

نص/ في الانتظار [1]:

يأخذ الانتظار حجم (السرير) في سطوة حاجتي إليك في أوج الفصاحة التي تبديها الروح في التعبير عن جوع الحواس، وحجم (المحطة) في أوج الحاجة للتخلص منك.

.. قراءة في محاولة المس.

نص/ في الحب [2]:

للارتعاش البكر تاريخٌ لا ينسى ولكنه أيضاً تاريخٌ لا يكرر نفسه، فمن ولد مرة واحدة، لا يموت مرتين.

المراوغ في هذه المجموعة، كونها (نصوص)، بمعنى انفتاح حر على الكتابة، تنطلق فيه الشاعرة ببقية الطاقة الباقية من أثر الوقوع، النص لا يقدم جملة شعرية غنائية، ولا جملة نثرية بطاقة المجاز، ومحاولة التأويل.. هذه النصوص كتابة نثرية صرفة مباشرة، بمعنى الكتابة التي تستفيد من طاقة التوصيل في اللغة، دون الحاجة لطاقاتٍ إضافية، فلا تتكئ على اللغة ولا تحاول توليدها، إنها تتخلى طواعية عما يمكنها تقديمه.. النص محاولة للبث (الإرسال)، والبث المباشر الواضح الصريح في شكله

(1) مريم سلامة. (معجم الحمامة)- منشورات المؤتمر. ط1/ 2003- ص:70.
(2) المصدر السابق- ص:14.

وأسلوبه، دون أيٍ من أشكال التزيِّن، نص يستفيد من طاقة الكتابة النثرية في التواصل والاتصال، فالجملة لا تبحث عن صورة تتشكل فيها أو تأخذ هيئتها، إنما تكتب نفسها كما هي، كما تريد أن تكون هي (الشاعرة)، دون رغبة في استعارة شكل قناع.

النثر هنا نثرٌ مطلق، بقصد الاتجاه الواحد، الاتجاه الذي يحقق رغبة البوح، فلم تحقق "مريم" هذه الرغبة في السرد، بما يحتاجه من تواصل وتعالق، وأيضاً جنوحه لتكوين الصور (المجازات) والتشكيل، ولم تحاول أن تكون كشّافة تحتاج الوقت للتحول من الرؤية إلى الرؤيا، إنما أرادت أن تقدم الشيء كما تحسه بمادة مس هي اللغة، برغبة الوقوف على شكل وأبعاد الغرفة، ومحاولة وصف أثاثها.

ما يُوجد حالة الارتباك، في شبهة الشعر، هو الشكل الذي خرجت به هذه المجموعة، السطور المتتابعة تحت بعضها، التي تشغل بسوادها أو ما تشغله من السواد، الجانب الأيمن من الصفحة، والمشكلة أن هذا الشكل طبع في الدماغ بشكل الشعر الحر بداية، ومن ثم قصيدة النثر.. أما الشكل في هذه المجموعة فقد جاء كاسراً لتواصله، فالجمل كما بدت لنا، أو كما ترتبت على الصفحات، تعرضت لعملية قطع حدِّ التعسف، حيث بدون حاجة تقطع الجملة للسطر التالي وهكذا، وهي أحد المشاكل التي تواجه (قصيدة النثر)

بشكلٍ خاص، وهي ناتجة عن عدم الوعي بهندسة النص، حيث إن السطور في تتابعها تشكل هيكل النص (بناءً)، بينما تواصلها وانقطاعها (تواصل/ انقطاع) حركة المعنى.. وهذا لا يعني قبولنا بالشكل الذي خرجت به النصوص، كون نص الشاعرة كان نص تواصل، يعتمد فيه المعنى على حركة تواصل الأجزاء، أو إنه لا يعول على آلية التواصل والانقطاع، بقدر ما يجنح بشكل كبير للتواصل خارج السرد.. ولكن منطق القبول يأتي من رغبة كسر حدة التراصف المنتظم، إلى الامتداد الموزع على الأسطر تتالياً.

نص/ في الجرح [1]:

الحلم أقوى من يدك وهي تطعنه لأن الصدق ترتبته.. والشعر ساقيته.. وهو من يجعلني الآن أكتب عن جرح العمر بمحبة من عليه أن يعيش الحياة بحلوها ومرها...

لا نجد من نقطة يمكن للجملة أن تنزل بها للسطر التالي، بينما لو ألحقت (ساقيته) بالسطر، وما بعد (من) لتمت الاستفادة أكثر من إرسال المعنى في الجملة دون قطع.. النص:

(الحلم أقوى من يدك وهي تطعنه لأن الصدق ترتبته.. والشعر ساقيته وهو من يجعلني الآن أكتب عن جرح العمر،

---

(1) المصدر السابق- ص:21.

بمحبة من عليه أن يعيش الحياة بحلوها ومرها...)

والكتابة خارج السرد، تفرض نوعاً من المنطقية، الكتابة من فرضيات القبول والرفض، والتعامل مع الحواف بقدر، فهي كتابة بعيدة عن محاولة الحلم، وإن تحدثت عنه، لا مكان فيها للوجد والتجلي الذي يبدأ رويداً- رويداً يتصاعد بالسارد، لاغية مسافة الرؤية إلى الرؤيا، فهي (أي الشاعرة) تتعامل مع الأشياء بتحليلها طبقاً لقواعدها الشخصية، منطلقة من فرضياتها واحتمالات الحل كما تراها، فيكون النص محاولة للدوران حول النفس لا الذات، وانشغالاً بما يؤثث لا بكيف التأثيث..

فالنص لا يبحث عن صور، ولا يسعى للتركيب، إنه يقدم حال ومحاولة، اللغة فيه اللغة القريبة، القريبة من الحدث، حيث لا وظيفة إلا التوصيل، أما الجملة فتنطلق ملبيةً حاجة القول، موافقةً رغبة التداعي المُقال، وكما يقال، ولنا أن نستدل بالجمل الاعتراضية، وما بين الأقواس، من قاموس المفردات والتراكيب العامية، إنها تدرك أبعاد الكتابة، خاصة في محاولة التأثيث، التي تربكنا فيها الشاعرة، في محاولة التأثيث الداخلي/ الخارجي، فالمكان مقام التأثيث غائب، ووجهة النص تتجه خارجاً، وثمة شبهة ببرودة تلف المكان، تشي بها اللغة، والانفعال الهادئ، وكأن الشاعرة تتعامل بترفٍ مع عناوين النصوص، محاولة التخلص من هذا الوقوع، فيكون النص محاولة الحكي الآني (الوقتي) للخروج.

المجموعة (معجم الحمامة) كتابة مختلفة عن تجربة الشاعرة السابقة، فهي وإن كانت لا تحاول التكوين بقدر محاولتها القول الواضح، إلا إنها تمارس النص من باب التعويل على المشهد المفترض أن يكون، المشهد الذي تريد إيصاله، لا ما يريده المتلقي.

وهنا تمارس "مريم" تحديد مسار النص ومسار القراءة، فبقدر الجمال الذي يحمله المشهد/ النص (كما تفترض الشاعرة)، يكون التلقي وتكونه عند المتلقي، العمل يتم ضمن منظومة تساوي طرفي المعادلة، دون حاجةٍ لأي من أشكال التفاضل..

وفي هذه المجموعة، كان تأكيد هذه المنظمة، التي بدأت الشاعرة كتابتها من خلال الصحف.. إنها كتابة متقصدة، بشكلها المحدد، وأبعادها المضبوطة التي تدركها الشاعرة، لكن روح الشاعرة (روح الشعر) تقفز أحياناً، وتخاتل الشاعرة في غفلتها للحظة، لتعود وتختفي.. وللخروج، نقرأ:

هبني خطاً مستقيماً، وثلاث نقلات حتى أضع السذاجة في أقصى اليمين، والحلم في أقصى اليسار وبينهما في المنتصف تماماً صدفة وأواصل العزف منفردة..[1]

نشر: مجلة المؤتمر.. العدد: 24.. السنة: 03.. فبراير-2004

---

(1) المصدر السابق- ص:53.

قراءة في كف الشعر

1- في المشهد

تجربة الشعر في ليبيا تجربة غنية، وهي حقيقة وإن كانت غير واضحة في شكلها العام، وهذا يعود (أو أعيده) لانقطاع التجربة في الشعراء، واكتفاء الشعراء بتجاربهم الخاصة، هذا الانتشار أو الانفصال يجعل من الصورة أكثر اتساعاً، ويشي بالشساعة.

والتجربة الشعرية في ليبيا تدرجت في الأشكال الشعرية، وكانت تجربة الشعر الحر، تجربة شعرية مهمة، فلم تكن شكلاً شعرياً فقط، بل كانت ثورة على أشكال التقليد، ومحاولة للانطلاق بالشعر إلى آفاق أرحب (هذا يتوازي مع التجربة العربية)، خاصة وإن الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر (شعر التفعيلة)، يقفون على رصيد من الشعر التقليدي، لكن هؤلاء الشعراء بوجود هذا الشكل الشعري انحازوا له، شكلهم الخالص.. أترك هذه المقدمة، للدخول إلى غاية المتن.

تمثل تجربة الشاعر "لطفي عبداللطيف" مرتكزاً مهماً في دراسة التجربة الشعرية في ليبيا، خاصة وأنها تجربة تقارب أربعين عاماً، في مجموعته (أكواخ الصفيح) الصادرة في العام 1967، التي

ابتدأت تجربة شعرية تقليدية تحول من بعدها إلى تجربة الشعر الحر (التفعيلة)، ليكون صوتاً شعرياً مميزاً يختزل تجربة الشعر الحر، وهو يستحق قدراً أكبر من الدراسة لتجربته الشعرية، خاصة وإنه لازال محافظاً على تواجده الشعري وحضوره الثقافي، والإخلاص لتجربته الشعرية على مستوى النص، التي خضعت للتجديد والانتقال في أكثر من شكل ومستوى.. هذه التجربة مكنت الشاعر اسماً مهماً في متن الشعر الليبي، ومحاولة مقاربتنا هنا تعتمد مجموعته (قراءات في كف سندبادة)[1]، وأزعم أني أحاول الدخول لها من خلال تجربته الشعرية في مجموعاته الصادرة (باستثناء مجموعتيه: حوار من الأبدية/ 69 - دمعة الحادي/ 73) وهو اجتهاد أراه ناقصاً باعتقاد أن (دمعة الحادي) تشكل مفصلاً مهماً في تجربة الشاعر.

تبدأ علاقتي بهذه المجموعة، من نصوصها التي أعرفها (وبشكلٍ أدق معظمها) من خلال الأمسيات والمناشط الثقافية التي شارك بها الشاعر، وفي أحايين كنت من أول المستمعين لهذه النصوص.

أولى علامات هذا النص التي أراها، هي محاولة استقلال

---

(1) لطفي عبد اللطيف (قراءة في كف سندبادة)-شعر- مجلس تنمية الإبداع الثقافي. الجماهيرية/ 2004.

المشهد بالنص، وليس العكس، ونعني الحالات التي يمكن للمشهد الحلول فيها، وهي صورة للحلول بمعنى أن الحالة تتلبس النص تماماً دون أي شكل لتدخل خارجي.. شخصياً أعيد هذا لوعي الشاعر بحالته، وتواطئه معها، إنه يخلص لحالته ويمنحها ما تحتاجه، وحتى ويشتغل لها، ولا نكاد نجد في تجربة الشاعر الأخيرة نصاً لا يستقل به مشهده/ حالته، وأخص مجموعته (قليلاً من التعري).. ويمكننا ملاحظة أن هذا التواطؤ يوفر الكثير من الإمكانات للنص، ناحية اللغة، والصور والمجازات.

وهو يعمل من داخل المشهد، هذا مكن باكتفاء عن رؤية حواف المشهد، فهو لا يرصد توصيفاً أو ملامح، إنه ينقل حساً حقيقاً بيقين الإدراك لا يقين الرؤية، يقين التشبع (الرؤيا) في التماهي مع الأجزاء المكونة.. نحن نتلمس هذا في المشهدية الواضحة التي يتحرك فيها النص (أعني بالمشهدية العمل على إنتاج مجموعة من الصور المتلاحقة في خط درامي وتسلسل يرتب الأحداث الواقعة)، في الإحاطة بالمكان والهيئات ودائرة الحوار، هذا يتجلى بوضوح في نصي الشاعر (حدث الحزن قال- 1 و2)، فالنصان يقتربان كثيراً من العمل المسرحي، فترتيب الأحداث والخط القائم الذي عمل عليه الشاعر، وفر للنص مناخاً من العمق يمثله الركح المفترض.

هذه الحس المشهدي، هو نتاج حالة الشاعر وقت كتابة النص، وفي محاولة تفسيرية نقارب فيها الحالة، إن النص يحل بالشاعر ويحيطه، فيبدأ الشاعر التعاطي معه، بالإحاطة ومن بعد إعادة إنتاج هذه الحالة، هذا يعني وقوع النص تحت وعي الشاعر وإدراكه، وهو بالتالي يفترض حزن الشاعر لها، ومن بعد بثها، هذه التراتبية (كما أراها)، هي تراتبية أدائية، تجعل الشاعر يتعامل مع مفردات النص بمستويات مختلفة، فالعناصر وإن اجتمعت في النص الواحد، لكنها تتفاوت في درجة تواترها، وهذا التباين المدروس يجعل النص في حالة من التناغم والتحرك الدوري.

- نص/ فيوضات التفويض[1]: (الوجد يدلُّ على الموجود/ والفقد يؤكده/ وأنا/ الاثنان معي/ هذي حضرتنا الاستمرار/ وذا الموعود/ أحضرت الأنفس ذاك الشح/ وما في الكون سوى الجود/ والأمس قريب/ وأدنى غده/ فاصبر.../ سنعود).

في هذا المقطع ثلاثة مستويات، مستوى أول صنعته جملة استعار فيها الشاعر شذرات الصوفيين (الوجد يدل على الموجود) يرتفع فيه التوتر؛ المستوى الثاني يبدأ مع (والفقد يؤكده/ ...) إذ ينخفض الإيقاع فجأة، ليعود في مستوى ثالث متعادل (فاصبر

(1) المصدر السابق. ص:46-47.

سنعود).. الوعي بالحالة (المتلبسة) يمكن الشاعر في خطوته الثانية من العمل على النص والاشتغال عليه بنية إنتاج بشكل مختلف لو كان التعامل على أساس تلبية حاجات النص، فهي المقطع تحمل ثلاث مستويات هي نتاج ثلاثة تماهيات مختلفة: تماهي صوفي، تماهي قرآني، تماهي إنشائي.. هذا الوعي بالحالة، والتمكن الشاعر من أدواته، يجعل من الجلي استئثار المشهد بالنص.

نشر: صحيفة الجماهيرية.. العدد: 4626.. التاريخ: 27-28/ 5/ 2005

قراءة في كف الشعر

2- في التـجلي

في الجزء الأول، تحدثنا عن التجربة الكبيرة للشاعر "لطفـي عبد اللطيف"، واستثماره لهذه التجربة في الإخلاص لنصه، الـذي استأثر بمشهده، محولاً النص إلى هيكلٍ متماسك الأجزاء، لا يقبـل إجراءات الترتيب.. هذه التجربة الكبيرة لا يمكنها أن تقدم نـصها بطريقة عاديـة، فالـشاعر يعمـل عـلى نـصه بـإخلاص، ولا يعنـي احتفاظ الشاعر بنمط شعري أن لا جديد في هذه التجربة، لكن في حضور الموهبة فـإن الـشاعر يفعِّـل أدواتـه باتجـاه نـصه.. وتجربـة شاعرنا غنية بالمناطق الممكن الوقوف عندها.

نص/ **مقاطع من حفيف الأجنحة**[1]: (أيـا عـصفور/ قـف وارتح على كفي/ أنا، لا أصنع الأقفاص/ لا عندي "منـاديف"/ أنا مثلك/ ضعيف/ غير أني لا جناحان/ وتخشاني/ حذار الغصن والأزهار/ رشوا فوقها أخلاطهم/ واحذر/ عناقيداً من الزئبـق/

---

(1) لطفي عبد اللطيف (قراءة في كـف سـندبادة)-شـعر- مجلـس تنميـة الإبـداع الثقافي. الجماهيرية/ 2004- ص:34-35.

فتات الخبز مطروح مع الأشلاء/ ...).

في حديثها عن تجربة الشعر الحر، تحدثت الشاعرة "نازك الملائكة" عن الحرية التي يمنحها الشعر الحر، في اعتماده على التفعيلة كوحدة لبناء الجملة الشعرية، وتحدثت عن الضوابط الخاصة بهذا، في ترتيب التفعيلات على السطر الشعري، وكانت اعترضت على بعض نصوص "السياب" التي طالت فيها الجملة، حيث عدت هذا من عيوب الشعر الحر.. تجربة شاعرنا لا تعتمد على الجمل أو الأسطر الطويلة، بقدر ما تنوع على الأسطر القصيرة أو المتوسطة الطول، وهذا ليس بحديثنا إنما نوجه الكلام باتجاه (أنا مثلك/ ضعيف) و(واحذر)، فنظام الشعر الحر يمنح الشاعر الحق بأن يورد تفعيلة كاملة كسطر ("نازك" لا تميل لهذا)، وشاعرنا يستفيد من هذا كمحور نقل، ينقل فيه المشهد من صورة إلى صورة، وهي نقطة تنجح في إيجاد حالة من التوازن بين مستويي الأداء في الصورتين، كما في (أنا مثلك/ ضعيف) التي ينتقل فيها النظر من العصفور الموجه إليه الخطاب إلى الذات في الشاعر، وتأتي من بعد (واحذر) ناقة الصورة باتجاه آخر، بعودة الحديث موجهاً للعصفور الذي بدأه مبكراً بـ(حذار الغصن...)، إذ هذه البداية المبكرة احتفظت بذات درجة التوتر في الصورة التي قبلها، حتى ارتفاع درجته بالأمر (احذر) الذي يفوق في القوة سياق التحذير (حذار) وإن جاء بالأمر.

نص/ أسميتها سندبادة[1]: (أصافح وجهك بالعين/ أصبح كلي يدا/ ثم يحملني لك كفي/ على مشهد من موانع شتى/ وزراع خوف/ ...).

نص/ قراءات في كف سندبادة[2]: (وأسميتها سندبادة/ كانت مثالاً من المستحيلات/ يشرق مني/ ويبحث عني/ تجلت تماثيل كل العرائس/ لم ألقها بينهن/ فما كان للطين شأن/ وما كان يغني/ وأقبلت الأعين المشتهاة/ وما في التمني/ إناثاً تناثرن مثل السواسن/ ما بين سلوى ومنٍ/ يردن اسمها/ يا لذاك التجني/ وأقسم أني أبدعته/ ثم أخفيته:/ بين حلمي وبيني/ فكيف اهتدى طيفها/ للمخابئ ما بين قلبي وعيني؟/ ...).

السندبادة.. غاية الشاعر في القبض على اللحظة، أو صورة اللحظة التي تتجلى في أكمل صورها، داعية إياه للسباحة فيها كما يريد، هي المطلق وهو الملاح، الذي يتحول في صورة بليغة إلى مركبه (أصبحُ كلّي يدا)، هذا التحول الذي يصنعه الفعل (أصبح) هو ردة الفعل (النتيجة) لفعل التلاقي (أصافح)، هذه الصورة تعود للتكون من جديد (ثم يحملني لك كفي/ على مشهد من موانع شتى/ ...)، في الحلول في الأصل (الكف) معبر الحالة،

---

(1) المصدر السابق. ص:55.
(2) المصدر السابق. ص:61-62.

جسر العبور للسندبادة.. إعادة تكوين الصورة، هي الانتقال من حالة الانبهار إلى الواقع، في اليقين بالموانع الشتى.

أما السندبادة فهي التجلي، وهي الرحلة المشتهاة، إنها الصورة المستحيلة والقابلة للإمكان (يشرق مني/ ويبحث عني) فالمبدأ منه والغاية إليه هو، إنها الوجد، حالة التجلي التي لا يعرفها إلا المدرك الحقيقي، العارف، العاشق (الوجد يدلُّ على الموجود)[1]، هو الذي يرى ما لا يرى، فلا يعترف بإمكانها طيناً (فما كان للطين شأن/ وما كان يغني) هو صورة البشر، ولا احتماله في فقده المعنى الحقيقي للوجود، إنها سلسلة الاستحالة التي فرضها أولاً (وأسميتها سندبادة/ كانت مثالاً من المستحيلات).

هذا العارف، المتجلي، من نقطة الإدراك يعلن أنه القائم عليه، أنه أظهره وأخفاه (وأقسم أني أبدعته/ ثم أخفيته)، وهي من حالات العارفين بتوحدهم، ونحن لا نستطيع أن نسحب التماهي الصوفي عن نصوص الشاعر، أما صورته فهو لا يستعير ولا يقارب، إنما يعمل على موازاة هذا التجلي في تجلٍّ فعلي (حقيقي)، يتجسد في النص ليكون كلاً لا جزأ، هي محاورةً العارف كما قلنا، المدرك في قمة تجليه مكانه وحدود ما يمكن (وأقسم أني أبدعته/

---

(1) المصدر السابق. ص:46.

ثم أخفيته:/ بين حلمي وبيني/ فكيف اهتدى طيفها/ للمخابئ ما بين قلبي وعيني؟/ ...)، وهو يستفيد أيما استفادة من النص القرآني من نقطة العارف به المدرك لأبعاده، حتى يفعله باتجاه النص، دون مجرد الاستيراد (من حبةٍ قد أنبتت سبعاً ترى؟/ أم أنت من حبٍّ يريد ولا يراد؟)[1].. هذا يدعم إلماحنا إلى استئثار المشهد بالنصّ عن مجرد الجزء.. فالنص مشهد قائم على أساس التداعي.. ورغم الكثير الذي يمكن قوله، اكتفي لمكان آخر، وأترك الشاعر يقول:

نص/ طارئ أوشك[2]: (يا أيها الحب الذي ما زال سنبلهُ كتاباً/ والسطور هي الحصاد/ والماء في غيماته مازال منتظراً/ وفي المطر اتئاد/ والطين ينقصه التجدد والسهاد/ من حبةٍ قد أنبتت سبعاً ترى؟/ أم أنت من حبٍّ يريد ولا يراد؟/ سل في الرغيف كتابك الثاني/ أثالثك التمردُ/ أم هو النقع الرماد/ ...)

نشر: صحيفة الجماهيرية.. العدد: 4632.. التاريخ: 3-4/ 6/ 2005

---

(1) المصدر السابق. ص:131.

(2) المصدر السابق. ص:131.

نصــوص

التحصن بالذات

عندما نكتب إنما ننطلق من ذواتنا، وعندما تعجبنا الحالة فإننا نتلبسها.. هنا يقفز السؤال الدائم، أين يتقاطع النص والذات؟، هل الذات هي النص، أم النص هو الذات؟..

وأقول إنه لا بد أن يتقاطع النص والذات، حتى وإن خرج في أحيان كثيرة عنها، فإنه لا بد يعود من ذات الطريق، ولو بشكل آخر مغاير.

وفي هذه الأسطر نقتنص ذات ألبستها الشاعرة ثوب (هي)، الشاعرة هي/ حواء القمودي، صوت شعري متميز، ومتميز بتجربته الخاصة، التي مكنتها من التميز، رغم أن المشهد الشعري الليبي لا يقدم الكثير من الشاعرات، أو من ذات الجيل (لو صحت التسمية، والتي أتخذها اصطلاحاً)، إذ لم يتعدين الخمس شاعرات.

تتكأ الشاعرة على رصيد من المشاهدات الكثيرة، خاصة التي عاشتها صغيرة ولازالت تقتفي أثرها في البقايا، فالبيئة التي فتحت فيها عينيها، مكان تكثر في المزارع والنخيل والتراب الأحمر، إنها منطقة (سوق الجمعة)[1]، وفي مثل هكذا منطقة كان على الشاعرة أن

---

(1) سوق الجمعة: منطقة شرقي طرابلس، وهي أرض زراعية تشتهر بالزراعات الموسمية والدائمة، يكثر بها النخيل، والمزارع الصغيرة والمعروفة عندنا بالـ =

تكون معبأة بالمشاهدات من الشمس المستفيقة الصافية، والأرض المعطاء، تنطلق في هذه المرابع تتبعها جدائلها، تستقبل الوجوه الكثيرة. فهو الطريق الوحيد إلى المدرسة، والذي يفصح عن تخمته في الشتاء، ولو عددنا هذه المشاهدات لما اكتفينا، فكيف بالشاعرة التي رأت زحف المدنية على هذه البكر، تقول: (لم تعد هناك طوابي الهندي، يشرق من خلفها عباد الشمس)[1].. راح الإسمنت والإسفلت يغزو هذه المناطق صابغاً إياها بالبرود والصمت.

على هذه، ومن هذه الخلفية.. يمكننا الدخول لنص الشاعرة/ حواء القمودي، (هي وعاداتها)، من البداية تحاول الشاعرة أن تخرج عن نفسها لتراقب المشهد، فتستخدم الضمير (هي)، للدلالة بالحديث عن أخرى، وسواء كانت (هي) هي، أم (هي) ليست هي.. المهم أن النص يقدم من خلال الحديث عن (هي) والأخذ بالإخبار عن (عاداتها)، بعودة الضمير (ها) على (هي).. لتقدم لنا الشاعرة، البعدين كون:

- هي.. الممثلة بالضمير، البعد الداخلي للشخصية، الذي

=

(سانية، وجمعها السواني).

(1) طوابي الهندي: الطابية هي مرتفع من التراب، والهندي هو نبات التين الشوكي.. والتعبير طوابي الهندي، يعبر به عن صف التين الشوكي والذي كان يستعمل حداً فاصلاً بين المزارع.

تعيشه وتحسه هي فقط. أو الذاتي.

- عاداتها.. الممثلة بالضمير (ها)، البعد الخارجي للشخصية، المتقاطع مع الآخرين، أو الظاهري.

والشاعرة تقدم النص في ثلاثة مقاطع، كل مقطع من وحدتين هما (هي/ وعاداتها)، لكنها لا تفلت من ذاتها، فتهرب إليها في كل ختام.

في المقطع الأول.. ثمة (هي) واحدة، وأن قدمت مرتين، فلقد أرادت الشاعرة الفصل بين الإعداد والتقديم.. إنها تعد نفسها لمحبوبها، لذا فهي تحمله مرة واحدة في عينيها (لاحظ معي دلالة القارورة ورغبة الاحتفاظ)، إذ إنها ستحكي كل الذي لا يباح (ولنلاحظ أيضاً العلاقة بين البحر ورحابته، وعلاقته بإمكانية حمله لكل شيء حتى الذي لا يباح)، ثم تقدم نفسها فتسبح فيه ولا تبالي أن تتقدم، فيأخذ في مسام جسدها رحلته، قارئ كل الذي يباح (حالة التوحد هنا تتعدى مجرد التماس بقدر ما تعول الشاعرة على أن يكون التوحد حالة اكتشاف، لذا فهي استخدمت (س) سوف، والذي سوف يكون نتيجة الكشف عند التوحد بالبحر)، والشاعرة في هذا المقطع تقدم لنا معادلتها الأولى (الحاجة = حبيب بحجم البحر)، إنها تسقط البحر حالة على حبيبها، من باب التمني.. لذا فإنها في (عاداتها) تكشف عن الحاجة

بإرجاعها كل التاريخ من العادات بالضمير (ها)، لتؤكد أنه تحتاج، أو تحتاجه بكل هذا التاريخ، وبكل من كانوا سيأتون (تضم الصغار إلى قلبها/ وتزرع في الليل دمعة، حين لا ترى دفء الفصول في فراشها).

المقطع الثاني.. في هذا المقطع تتغير المعادلة، ناحية رضا الغاية (الرضا= بلوغ الغاية)، وبأي الطرق كان، نرى أن البحر توسد ركبتها ونام، السؤال كيف؟ لقد تأكد أن قلبها أكبر من أن يحتويه، فهو لا يحفل كثيراً بما مضى، وتكفيه دمعة تتكىء نخلة، وقادر على أن يحتوي بلدته كاملة.. لذا فإن (عاداتها) تكتفي بكوب الحليب والشاي (عادة يومية)، تؤنسها الأم في انحنائها على (الطابون)[1]، (أن تؤثث يوماً آخر بكوب الحليب والشاي/ تستنهض فراش طفولتها، / لتفوح قهوة الأم العالقة في دخان الطابون/ ...)، ولنراقب كيف مزجت هذا المشهد في عملية مونتاج رائعة من خلال استخدامها فعل (تستنهض)، فعلاً تحث به فراش الطفولة الذي كان، فيحرك كل هذه المشاهد، الحاضر على خلفية من ماضٍ، أو ذاكرة يتحول فيها الحس في حضور شخوصه إلى حقيقة، يؤكدها كوب الحليب والشاي (الذي يمثل عادة،

(1) الطابون.. أسم لأحد أنواع الأفران التي تتخذ في المنزل الريفي للخبز، والشاعرة هنا، تستذكر ما كان.

استطاعت أن تستحضر/ تستنهض)

في المقطع الأخير.. تربكنا الشاعرة إذ تعود بنا لنقطة ما قبل، وتقدم المعادلة الأولى بصيغة المعنى (الحاجة= هي وحيدة)، ورغم بساطة هذه المعادلة وسذاجتها، إلا أنها تكتشف هذا، وهي تقف على أن الكائنات لها (لماذا أكون وحدي والكائنات لي؟).. وبذا فإنها تمنح الجميع قلبها، سحابة ينزل ماؤها وتغادر لمكان آخر، ترى الأنجم تشاركها السباحة، تقف لتحلم لو أنها تصادقها ذات يوم (إن الشاعرة هنا تتعدى معنى الرغبة في الرحيل بعيداً، إذ إنها في هذا الحلم إنما تؤكد رغبتها بأن تكون دليل هداية وإرشاد للجميع).. إنها تتعلق بالرحيل بعيداً، وفي قصور بلوغه ترحل في الكائنات، في هيئاتها المختلفة، ومعانيها البعيدة.

في قراءة هذا النص، نجد أنفسنا نقف على ثلاث حالات، استطاعت الشاعرة أن تدخل لها بهدوء ومن ثم تصعد بنا إلى ذروة الدفق، ولنا أن نتبين هذا من طول بعض الجمل التي رافقت أو حوت هذا الدفق القوي (وتزرع في الليل دمعة، حين لا ترى دفء الفصول في فراشها).. وإن كان النص حديثاً لا يعتمد موسيقى العَروض (التفعيلة كوحدة بناء)، إلا أن نوعاً آخر من التناغم كان واضحاً، في ورود المفردات على ذات المخارج (آلية وصل)، أو التنويع على الجمل القصيرة (آلية تقطيع).. ولأنها

متلبسة بالشعر فإنها تحت وطأته لم تحاول إلا أن تقدم الصور كما تراءت لها (تلحس بلسانها قطرات المطر - تتشمم عبق التراب الشبعان)، فالشاعرة تريد القبض على الحالة، فقدمتها كما هي، فلم تستعيض عن مفردة (اللحس باللعق)، أو (الشبعان، بالمرتوي)، فحدة السين في مفردة (لحس) تمنح الصورة بعداً فاعلياً أو ديناميكياً (حركياً) يقفز بالمشهد مباشرة للذهن، وكأنه يحفز ميكانيكية حاسة التذوق على استرجاع مذاق قطرات المطر المتأنّية، وإسقاط فعل الشبع على التراب، يمنح التراب الراحة والهدوء الساكنان فيه والانتفاخ (الامتلاء).. ولأنها وقفت على الرصد ابتعدت الشاعرة أن تقدم نصها بالعود على البداية، بمعنى أن يكون نصها دائري البناء، فاختارته أفقي البناء، فيأتي بختامه ختام الرصد، الذي استطاعت أن تفعله بالكثير من الصور، (تضم الصغار إلى قلبها). إنها هنا تقفز إلى الحلم الذي تريد، فتتعدى دلالة الضم إلى الرغبة.. في قراءة أخرى، أرى سرداً روائياً ما في هذا النص (هذه الصفة يمكن ملاحظتها في نصوص الشاعرة)[1]، من حالة الإخبار والتضمين، وهو فعل روائي، أو يمكن القول بأنه فعل سرد، حيث يتفاعل في السارد مع النص المسرود، فلا يختار حالات حلوله في

---

(1) راجع موضوعي (المتن وغواية النص).- صحيفة الجماهيرية- العدد: 3634 / 15-16/03/2002.

النص (أو ما أسميته غواية النص)، أو حالات الخروج والتعامل بمباشرةٍ معه.. وإن جاء غير متعمد إلا أنه يبدو واضحاً في بناء تضمينات لمشاهد على الخط (الدرامي) الأساس للنص، هذا الذي أتاح خروج المعادلات الثلاث، أو المعادلتين والمعادلة الثالثة.

وحتى لا أكون مهولاً، إليكم النص للقراءة:

نص/ هي وعاداتها، الشاعرة/ حواء القمودي[1]:

هي

سابحة في لازورد البحر

تلملم الأزرق في قارورة عينيها

تستنطق اللون

لتحكي لحبيبها كل الذي لا يباح.

هي

سابحة في عبق نسمة

تأتلق البحر

---

(1) هي وعاداتها.. مجلة الفصول الأربعة، العدد:95، السنة 23، إبريل/ 2001.. تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب (ليبيا).

تخبيء في مسام الجسد،

كل الذي سيباح.

من عاداتها:

أن تقول: صباح الورد للطائر الذي يتحدى هدير الوقت،

ويغرد فارشاً جناحيه مدىً أزرق لشمس يومٍ جميل.

تلحس بلسانها قطرات المطر العالقة بالنرجسة الناصعة البياض.

تتشمم عبق التراب الشبعان

وتصهل بالضحك حين يبتسم البحر.

تضم الصغار إلى قلبها

وتزرع في الليل دمعة،

حين لا ترى دفء الفصول في فراشها.

هي

ضاحكة من كل الذي كان

اتكأت جذع نخلة وبكت

خبأت (سوق الجمعة) في القلب،

توسد البحر ركبتها ونام.

من عاداتها:

أن تؤثث يوماً آخر بكوب الحليب والشاي
تستنهض فراش طفولتها،
لتـفوح قهوة الأم العالقة في دخان الطابون
تهسهسها أساور الذهب،
فتتلمس تعاريج الزراقة،
كما لو أن هذا الوقت لها تنشده الأغنيات
ولا تخاف سيفه الذهب.

هي

غارقة في ارتباكها
تلملم طرف رغباتها
تسأل الأزرق
لماذا أكون وحدي والكائنات لي؟.

من عاداتها:

أن تربك أصدقاءها بوهج الألفة

ثم تنثني متلاشية في غيمة بعيدة

تعد الأنجم السابحة

تحلم أن تصادقها ذات يوم قريب.

1999/12

نشر: مجلة المؤتمر.. العدد:21.. 11-2003.

عفواً.. عن اليومي والجديد

محاولة لانتهاك نص

(النثر هو الشكل الأصعب بين أشكال الشعر) كما يقول "ستيفنسون".. ولعل جلاء هذا، تعليق "فيكتور هيجو" (الناس جميعهم يتفقون في الشعر المنظوم).. (لأن قصيدة النثر لا تسعى لخلق شيء سوى ذاتها هي) كما يقول "ماكس جاكوب".

.. **دخول أوَّل..**

- إلى أين نريد أن نصل؟

لا إلى النقطة الذي سنحكي فيها حكاية الشعر والنثر، ولا قصة النص، ولا قصة البعث الأبدي في القصيدة، وأنها رغم غياب كل الزخارف تظل محتفظة بشكلها الرائق العذب، منسابة بهدوء.. ولا نريد أن تطول بنا الحكاية أيضاً لنقطة نجد أنفسنا بعدها مازلنا في حالة البحث عن ميناءٍ للرسو..

وما الذي يأخذنا في هذه الدوامة، من البحث..؟

إنه الشعر.. وإشكال الشعر، ومناخات الشعر التي لا تريد أن توقف دورتها عن فصل معين، وهي ربما بهذا توازي الفعل الحياتي عامة، أكثر مما توازي مجرد التجربة، والتجربة لها لعبتها

الخاصة.. ولماذا الشعر؟.. لأنه يغلبنا في هذا الوقت بمناخه المفاجئ الذي يضطرنا معه لمعاودة القراءة من جديد.. فالحداثة الشعرية (عربياً) جاءت حداثة انقلابية!، وعلينا أن نعترف بفعل الانقلاب الذي نمارسه ومارسناه على كل التراث الشعري العربي، بغية الهروب من ربكته وحَذْوِهِ، دون أن نعي أن متطلبات الحداثة تفترض أن تكون ثمة حالة من التوازي مع ما هو محيط، مع حجم المعارف التي تستقبلها العين وهي تتجول هنا وهناك، وتتماهي مع مبثوثات الأثير، أو الحكايات الموازية.. الحكايات التي بدأت تعي أن الأسطورة انتهت:

كم اتفق لها [1]

مثلما اتفق المتعارك،

لأجله أوله

كلما اشتد الآخرون

وانحسرت في لباسك الداخلي

كلما غاب البيض وحضرت المقلاة

تنفس أعمق

---

(1) من نص/ وقت.

اربط خروفاً على بطنك

فإنه الجوع.

من هنا يغالب الشعر.. يغالب كل المحيط من أجل أن يستفيد من كل الذي حوله، من كل الذي يخالطه، ويجل منه جزء الحكاية، الحكاية التي تتعلق بكل هذا الركام الذي يثقل الكاهل، وحيل نهاية اليوم إلى فترة للراحة البعيدة عن التفكير، وكأن المشهد هو أحد إبداعات (الفنتازيا)، لتقدم لنا ضمن مشهدها، شخصاً يدخل لمنزله، بعد يوم عمل حيث بعد أن يعلق معطفه على المشجب، ينزع عنه دماغه معلّقاً إياه، يأخذ دشاً فاتراً، ثم بعد أن يرتدي ملابسه البيتية ويعقد حزام (الرُّوب)، يتناول من على (تسريحة) غرفة النوم، دماغه الذي يمارس به حياته في البيت:

شفقة [1]

ران عليه الصَّمت

تشقق

ابتلاه أول مار بدينار

الثاني

(1) النص السابق.

أغدق عليه بمعول.

إلى أين سيستمر بنا الأمر..؟

إنه يأخذنا إلى الأبعد مما نتوقع [خاصة وأنه الشعر، لا غيره]، ويدخل بنا أكثر أموره اضطراباً..: ترى ماذا يكون الشعر خارج الشعر؟

وبمعنىً آخر..: ماذا يكون الشعر خارج أشكاله المستهلكة والحديثة؟.. ولعل السؤال يبدأ الآن، في البحث وراء الجدّة [من الجديد، والحديث]، والجدة أكثر، متجاوزين الحداثة وما بعد الحداثة، ومختصرين الرحلة في إمكانية الحضور الجديد.. والشكل الشاعر الذي يغامر بهذا الحضور.

الدخول:

عفواً.. ربما لن يعترض البعض لو كان (عفواً) هو المحور الذي سيكون دليلنا في الدخول، لشعر الشعر الجديد، أو الحضور الجديد.. وقبل أن ندخل أكثر.. فإن الغاية هي إيجاد الجِدَّة أو الحضور الدائم.. الحضور القادر على مباغتتنا، حتى كأننا أمام أحد مشاهد (الكاميرا الخفية).. [ولكي لا يلتبس الأمر كثيراً، فإني أوازي كثيراً بين متممات الحياة والنص أو التجربة في شكليها الحياتي والنصّي، حيث صار الشعر من باب (المفارقة) العمود

للكثير من المنتجات الإبداعية].

نعود لـ(عفواً)، وإن كان النص المفرد لا يمكنه تقديم الكثير، إلا أننا فيه سنعتمد على ما لدينا من رصيد من تجربة سبقت (عفواً).. وهي تفيد في بعض العمليات الإجرائية التي ننتهك بها أستار النص، في محاولة فضحه لنا، أو فضحه أمامنا [أحياناً أجد أن بعض هذه التعابير تكون الأقدر على الرصد رغم ما يعتريها من جفاف، لذا فهي تعتمد أكثر على حالة النص، دون الارتكاز على قاعدة منهجية معينة]..

الدخول أكثر

.. لذا فإن اليومي هو أحد الروافد التي انطلقت من خلالها (قصيدة النثر) في ليبيا، حيث عوَّل عليها الكثير من الشعراء مقاربين بها الكثير من الهموم، والخروج من حدود النص المغلقة أكثر، ولعل حضور اليومي في قصيدة النثر عامة هو أحد مظاهر تجليات الحداثة، ليتحول فيما بعد الحداثة إلى إفناء للأسطورة.. اليومي، أو حضور يمنح النص في أوله قدرة على الحلول الزمني إطلاقاً، فلا يحصر نفسه في حدود زمنية معينه، لأنه يظل خاضعاً للإعادة والتداول [يمكننا أن نمنح مسمى الطَّزاجة، لما لها من قدرة على الحضور الطري دائماً]، وهو في ذات الوقت يدخل بالنص إلى مهاوي العادي، أو الاعتيادي الذي يفر من الشعر..

واليومي يمنح الشاعر حرية أكثر في التعامل مع النص والخروج من عوالمه، إلى حدود أكثر إطلاقاً وارتباطاً بما حوله، وكأن الشاعر يبحث عما يستند عليه، أو يمنحه شرارة الانطلاق.. وربما استسهل الشاعر، لكنه سيجد نفسه واقعاً في مطب التعامل أو آلية تقديم النص، إذ مجرد اليومي أو مخزون المشاهدات لا يفيد الشاعر، فهو لا يحتاج اللغة الوثيرة للاتكاء على بلاغتها وفخم استعارتها، بل إنه يحتاج من اللغة ما يخدمه للوصول بالصورة إلى غاية البث، وهي تصنع في آليتها مستويات ثلاث للتعامل (أداءً)..:

إما التعويل على السرد مطلقاً.. أو التعويل على نظام الفقرات.. أو مزج بينهما [للتنبيه: فإن لكل من هذه المستويات آلياتها الخاصة التي يمنحها للنص]، كما في مثالنا (عفواً)..:

عفواً..

لكل صباحٍ يطالعني فيه
هذا (الليبي)
وينسيني شغفي بالوليد
أن أقول
صباح الخير
سيدي تفضل

أنت رب الطريق..[1]

من المبتدأ نكتشف أننا لا نستطيع الاستغناء عن العنوان أو الخروج خارجه، فهو يتحول إلى جزء النص الذي يبتدئ منه، وكأن النص ينحاز على الحكاية العادية التي لا تحتاج إلى عنوان تستند عليه، لكي تبدأ..:

عفواً

للصغيرات الغاديات

ذات مطرٍ خفيف

بسماوة المئزر

وبياض الياقة

بضفيرتي الأمل

بالمطالعة والحساب

وكتاب الدين

صوب المدرسة..[2]

---

(1) من نص/ عفواً.. مجلة المؤتمر/ العدد:12/ 1-2003/ ص32.

(2) المصدر السابق.

إنها لغة.. يمكن القول عنها إنها لا تحتفي كثيراً بتوثير الاستعارات أو مُفارقات المجاز، إنها منذ المفتتح لا تؤثث لنفسها بالكثير، تستخدم القريب جداً، والقادر على إثارة القارئ، حيث هو أحد أجزاء آلية اشتغال النص، بالتعويل على رسم المشهد في أبسط صوره دون إبهار، إنها أحد آليات اليومي (رغم تجاوزه المعقول في بعض الأحيان)، في بُعده عن الإبهار أو تجاوز ذائقة المتلقي.. لذا فإن هذا يفرض على الشاعر الاعتماد على التفقير (نظام الفقرات)، من خلال بنائها العمودي (التراتبي)، وكذا السطر كوحدة أساس في هذا البناء.. وهو سطر قصير، محدد الوحدات، حتى لا، فهو في المقطع الثامن يكون مربكاً في تتبعه، وكأنه يحاول الاقتصاد في الكلام، ورسم المشهد بأقل ما يمكن من ألوان، وهو حتى في هذا المشهد يعول على ثقافة المتلقي، أو مخزونه كي لا يبدأ الحكاية من أولها، فيقول: (لكل صباح..وللصغيرات الغاديات).

بمثل هذه الدخول الهادئ أو الثابت الإيقاع، يبدأ النص تدفقه، وبناء مكوناته، واحدة تلو واحدة، أو مشهد تلو مشهد، إذا تفيد الفقرات في حصر المشهد ضمن وحدة مكتفية، تكون شكلها الخاص وحالتها الخاصة ومشهدها التام، محيلة إيّانا إلى المقطع أو الفقرة التالية بمقدرة (عفواً) على إحالتنا أننا مازلنا نتابع ذات المشهد، ولعل هذا يذكر بنصٍ آخر للشاعر، (الحفاة) الذي عملت فيه مفردة (الحفاة) المكررة عمل الرابط للمشهديات/ المشاهد

المتابعة، وكأن حالنا متابعة لشريط وثائقي.. وإن كـان التكـرار في (الحفاة) تكرر مع كل فقرة/ مقطع، فإن [زيكو[1]] في هـذا الـنص (عفواً) يخالف القاعدة، فهو في المقطع الثامن يغادر هـذه اللازمـة: (عفواً/ غومـة المحاميـد/ عمـر المختـار/ البـاروني والـسويحلي/ وعبدالنبي بالخير/ ووو....إلخ...).. يغادرها صوب أداة النداء ياء، ويكررهـا: (يـا قنـيص... يـا شـيخة يـا راضـية... يـا رهبـة البرزنجي... يا شيخة يا راضية/ يا ذكر الله/ يا آذان... يا جدي يا مـصطفى/ يـا الجميـع).. متعديـة مجـرد النـداء إلى النـداء بقـصد الطلب، حتى إنها تتخطى آلية التكرار لتذوب في نسيج النص.. ثم يتحول إلى تكرار (تارة) وتأتي (يا حليبها/ در عليَّ/ لماذا الفطـام)، ونكتشف أن (عفواً) هي اللازمة الأساس في النص: (لـذا عفـواً/ عن لهوي/ بعد الوليد/ بربع الحديد/ إما حصان/ إما رقم/ .../ إما رقم/ إما حصان).

- أي خدمة قدمها هذا التكرار؟

سأتجاوز تعليـل أن يكـون التكـرار خيطـاً واصـلاً لأجـزاء النص.. سأتجاوزها قبالة تتبع هذا التكرار.. في المنطقة الأولى التـي تنطلق منها الحكاية، أو ينطلق منها النص، فإن دخول الـنص مـن

(1) أبيح لنفسي أن استخدم لفظ التحبب (زيكو)، مـع صـاحب الـنص الـصديق الشاعر/ زكريا العنقودي.

قبول الاعتذار تكون معه (عفواً) مفرداً أليق بالتكرار، وهي مشاهدات تسجيل يومي تبدأ بـ(الليبي) الذي يريد امتلاك الطريق، إلى صغيرات المدارس، إلى بائع (الروثمان) واحتفاظه بربع الحديد [أعتمد مفردة مشاهدات كون الشاعر يعتمد الإبصار مرتكزاً، بمعنى أن الغاية هي منح المتلقي معالم وحدود مادية، في لغة بصرية موجهة].. مع المقطع الثامن عندما يتعلق العفو بالرموز، وتمثلها في هذه المقطع الشخصيات التاريخية، يحيلنا المشهد بتقنية العودة للخلف (الفلاش باك-Flashback)، إلى متعلقات الشاعر ذاته، إلى تاريخه الذي يتماس معه، والذي يعني له الكثير، خاصة وأنه يمثل تاريخه الشخصي، فيبدأ باستدعاء شخوص هذا التاريخ، و(مفصل الاستدعاء)[1] الذي بدأت منه استدعاء هذه الشخوص هو: (...تمنيت أولادي ألف/ أسميهم أنتم/ وأتوسد خمرتي/ وأنام)، حيث يتعالق هذا الجزء من المقطع بالاستدعاء الأول: (يا قنيص/ لازال جنها/ ينتشي بكؤوس المحيّر/ ونوح الحمام...) وما يحدد معالم هذا التعالق حدود المساحة المحصورة بين (أتوسد خمرتي) و(لازال جنّها ينتشي بكؤوس المحير)، منذ بداية فعل الخمر على تجليها، وهو ما يفتح

(1) راجع مقالي (مفصل الاستدعاء.. حكاية الجندي والأطفال).. صحيفة الجماهيرية.. العدد: 3802.. 27-28/ 09/ 2002..

باب التجلي لبقية الاستدعاءات، فيحضر الأولياء، وحلقات الذكر، والحضرة، إلى بقية الاحتشاد الذي تستدعيه الذاكرة من مشاهد طفولة وصبا، وبعض هذه الاستدعاءات تتعدى مجرد الحضور إلى دلالات أكثر تجلياً (يا جدي يا مصطفى) هنا لا نعول على الجدّ الحقيقي إلا في النداء الأول، بينما التجلي الأكثر هو (المصطفى) الذي يتعدى به الشاعر اتفاق الاسمين إلى المصطفى عليه السلام في صفاته.. وإن كان هذا المفصل يعني الخروج خارج حدود النص، إلا أننا نبدأ العودة إليه في المقطع الثاني عشر: (لذا عفواً/ غفوت سهواً/ فضيعت الطريق...)، والذي يقدم له بسؤال: (يا حليبها/ رد عليّ/ لماذا الفطام؟)، وكوننا اعتبرنا إجراءنا هذا انتهاكاً للنص، وهو انتهاك متعدد المستويات، فغن أحد هذه المستويات هو ما بعد القريب، حيث ينقلنا هذا المقطع إلى مقطع الاستدعاء (أو الخروج) الذي تجلت في الخمرة مادياً في حدها الأول، فيتحول بوجهة النص عائداً به لمشهده الحاضر (Active view).. وتكون (لذا) استدراك العفو، بينما تلعب (تارة) دور التعليل لهذا الاستدعاء أو الخروج خارج النص.. قائدة إيانا في النهاية إلى حالة النص الأساس، وهي حالة (زيكو) مداعباً ربع الحديد: (إما حصان/ إما رقم/ .../ إما رقم/ إما حصان)، حيث ربما كان يتسلى بهذا الربع على الناصية، أو وهو يذرع الطريق ليرى خيط حذائه مفكوكاً فيلقى ربع الحديد فوق،

ريثما ينزل لعقد خيط حذائه، معاوداً اللعب بعد نهوضه، ثم ليمنحه لبائع تبغ يقف على الرصيف، وعندما يقتحمه ابنه، لا يدري أيهما يداعب (ربع الحديد) أو (يحي) الذي يسيل نهر لعابه.. وكأن النص يبدأ من الخلف عودةً للأمام.

الخروج:

في موازاة هذا التكرار، تقابلنا لعبة (ربع الحديد)، وتكرارها، الذي ينقلنا إلى ثلاث حالات:

حالة أولى.. حالة رفضه، بالاستغناء عنه للصبي بائع التبغ.

حالة ثانية.. الحاجة بالبحث عنه.. وهي اكتشافه.

حالة ثالثة.. قربه أكثر وتحوله إلى لعبة، تقود هذا المشهد.

زكريا العنقودي.. في هذا النص، لا يعول على النص، أكثر ما يعول على الحالة، فهو يتعامل مع منتج من باب الهواية، أكثر من باب الاحتراف، لذا فهو يعرف إمكانات أدواته وحدود المساحة التي يمكن أن تحرك فيها، ولعنا بقراءتنا لنصوصه القليلة المنشورة هنا وهناك، نقف على الكثير من تجربته، فقبالة قاموس العربية المحتشد، نكتشف حضور القاموس الخاص، والقادر بحق على إنتاج نص مكتمل، وهو يستفيد من عاديات التعامل اليومي في كتابة نصه أيضاً فتحضر المفردات: (الليبي، مازدا، روثمان، ربع

الحديـد) إضـافة إلى قـاموس الأمكنـة الغنـي، وكـذا ثبـت الشخصيات، أو صخب المناسبات (الميلـود، عاشـورا، رمـضان، الحضرة، المولد).. إن هذه التطعيمات تتحول إلى جزء من النص لا تخرج عنه، وكأن العملية هي عملية كولاج (Collage) تتحد فيها الأجزاء لخدمة الكل أو اللوحة..

ومـن ناحيـة أخـرى فـإن (زكريـا) يبنـي جملتـه الخاصـة، القصيرة، ويعمل على قطعها، لإحداث نوعٍ من القطـع والوصـل، نية منح النص إيقاعية/ حركية بين الوصل والقطـع، باتجـاه توقيـع النص، وإعطائه نوعاً من الإيقاع المنتظم/ شـبه المنـتظم، وهـو مـا ينتج من وصل هذه الأجزاء وراء بعضها، حيث تنتظم هذه الجمل القصيرة (المفصولة)، مكونة في تراتبها حركة متماوجـة بـين العلـو والانخفـاض عـلى امتـداد الـنص، منتجـة حالـة مـن الإيقـاع المحسوس.. ولعل هذه الجمل القصيرة [وهي سمة مشتركة لـدى بعض الشعراء في ليبيا، وكذلك العرب] هي ما يتيح هذا القدر من الإحساس بوجود الإيقاع، كما تعمل آليـة الوصـل في الـسرد عـلى إنتاج نوعٍ من الإيقاع المحسوس..

الخروج:

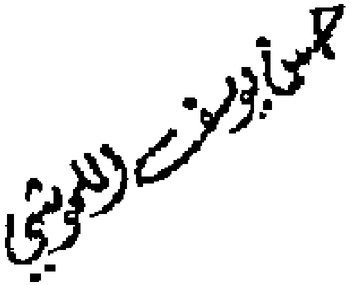
[الحداثة زمن يتفتت] لعل (بودلير) وعى أن الحداثة تتطلب الكثير، حتى يمكن اللحاق بالمـشهد قبـل انتهائـه، قبـل أن ينتهـي

وتكون البقية مجرد الفتات الذي لن ينجح جمعه في شيء.

والنص الحديث، آلية لهذا التفتت، لكنه تفتت في العام، تفتت الكل في الجزء، فلا تعود إلا الذات ملجأ وغاية للخروج من هذه الربكة التي يفتقد فيها الإنسان اتجاهه..

زكريا العنقوي.. يشكل قصته بالشكل الذي يريد، ويعيد بناء أجزاء الحكاية من جديد، كما يريد هو.. وهو بقدر ما ينجح يكون نجاحنا في الوقوف على نهاية حكاية كبيرة أخرى.

نشر: مجلة المؤتمر.. العدد:14.. 3/ 2003.



نون وسورة الخيط

تجربة النص الحديث في ليبيا، لا يمكن فصلها عن تجربة النص الحديث العربية، حتى وإن نشأ وتكون بشكلٍ منفصل، ومع التجربة الشابة يكون التواصل اتصالاً.. تجربة الشعراء الشباب، في انشغالها بالنص الحديث تجربة ومتناً، هي تجربة تحاولُ في كل نص، لا ترضى بسهولة، حارة مؤمنة بما تكتب، هذه التجربة الحديثة، استطاعت أن تستنطق التراث الأدبي العربي وتتجلاه من خلال إعادة إنتاج هذا النص، الأخذ بقانون تجاوز القواعد والأنماط، هذا التعاطي يصل في حدوده لإنتاج الخيوط الرفيعة المشتركة في هذا التراث.

"محمد زيدان" إضافة لكونه يكتب القصة القصيرة، يكتب الشعر من ذات الرؤية، التعاطي مع المتن كنصٍ قابل للتشكل والتحول والتجاوز، وهو يعني القفز على حدود التجنيس والتوصيف.. وفي نصه يحتفي "زيدان" باللغة، فالنص في مغامرته يظل جهداً إبداعياً يتجسد في اللغة، وهكذا يقودنا "جان كوهين" أن: (الشاعر خالق كلمات، وليس خالق أفكار)، ويضيف: (وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي).. واللغة هنا لا تسير في خط مستقيم (مفردة = معنى)، بمعنى التوصيل، بل إنها تتخذ لنفسها مسارات ومستويات تراوغ فيها القصد، وتلاعبه لعبة

الاختباء.. و"محمد زيدان" يحاول من خلال اللغة تفجير طاقات النص (أحياناً تغريني هذه التعابير)، محولاً إيّاها طريقاً لغايته من مد النص بعوالم يخرج بها عن نمطية العمل الشعري الاعتيادي.. في نصه (سورة لخيط الحرير الناعم والمتين) [1] يؤكد "زيدان" على الدور المهم للغة، وإمكاناتها في تجاوز أدوارها الأساسية، وأيضاً قبولها لأشكال هندسية حديثة.. يقول:

ألوذ بك من شطط الـ (نون)،

ارجمني،

بأسماء الوله الراحمات

: نون.. ونون.. ونون

اللغة هنا (وهي صورة الشاعر)، تراوغ ذاكرتنا عن نوناتٍ أخرى، وهذه النونات تختلف في إحالاتها بما تمثله من مرجعيات في ذاتها، لذا فهذه النونات تثير داخلنا: سورة نون، وأسرار النون عند الصوفية، وما تمثله في علم الحروف المتعلق بالعرافة... إلخ.

وإن كان الشاعر تجلى هذا الحرف، فهو لم يحاول البحث فيه، أو أسراره، إنما عمل على إحالتنا من ناحية مراوغتنا.. في بداية

---

(1) محمد زيدان. (سورة لخيط الحرير الناعم والمتين)- موقع: فضاءات.

النص يقدم ابتهالاً من شطط الـــ(نـون)، وهـو لا يكتـب الحـرف رسما (ن)، بل حروفاً، ثم إنه يعيد هذا التكوين في تكـرارٍ ثلاثـي.. ثم من بعد يعود لهذا الحرف مقتـنصاً إياه في المفردات، مختصاً إيـاه بعلامة التنصيص (القوسين) في المفردات: (ها أنذا/ هـنا/ أنـــا/ ونـاء/ كأنهـا/ إنـاء)، وفي حركـة ثالثـة يعمـل عـلى تحريـك هـذا الحرف رسماً (ن).

في الحركة الأولى، يفصل "زيدان" النون حرفـاً للنطـق بـه، جزءاً تكوينياً في الجملة، محملاً إياه جزءاً مـن المعنـى، واصـفاً إيـاه بشكلٍ مباشر (ألوذ بك من شـطط الـــ(نـون))، وفي هـذا الفـصل والإبراز في تنصيص النون دون (الــ) التعريـف، يوجـه نظرنـا إلى النون أحد الحروف القرآنية، ولو حاولنا عقد موازنة لهذه الإحالـة (ن والقلم وما يسطرون)، لظهر لنا أن ثمة علاقة بين نون والقلم، وأن حرف العطف يشير من طرفٍ خفي إلى وحدة الجـنس بيـنهما، وأن النون يعود سرها في القلم وما يسطرون (الكتابة)، وهذا يفسر غوايتها حد الشطط، ولأنه ذاق حلاوة الـسر فيهـا، يعـود يطلبهـا رحمة به، كصوفي ذاق حلاوة الوَصْـل، ولعل محاولته إيجاد جنـاس غير تام بين (شـطط) و(شـطح) الموجـودة في ذاكرتنـا عـن وجـد الصوفي، هي مراوغة أخرى في ذات السياق.. وهـو يواصـل هـذا الإبراز (الفصل) من خلال مجموعـة مـن المفـردات.. إنـه في هـذه اللعبة لا يؤكد حضوره، أو صورته في الضمير(نا)، خاصـاً النـون

للسر الذي يسكنها، بل حضوره في أكثر من صورة الحضور/ الغياب (أنذا / وناء)، ثم إنه في وسط هذه الحركة يبدأ الإعداد لحركته الثالثة، بالتماهي مع شكل هذا الحرف، فيكون إناءً:

(ن)

مفتوح غطائي وأتلظى

(ن)

وأعلم أنني أضيق، وتتسع

....

إنه يغير إحلاته كما يشاء، ويتماهى مع ما ينتجه من دلالات بحرية مطلقة.. ولو عدنا بنظرة شاملة، لاكتشفنا أنه راوغنا في حرف النون القرآني وتوجيه إدراكنا لدلالته الخاصة (كما يراها هو)، ومن بعد عاد ليؤكد هذا السر من خلال وجد الصوفي المنتشي في وصله، ويؤكد حضوره في السر (في الكلمات)، ومن بعد يخرج من هذه الدلالات الداخلية إلى الخارج إلى الشكل، وإعادة قراءته هندسياً.

حتى وإن كنا اكتفينا من هذا النص بما قدم، إلا أن هذا التوقف اليسير، يكشف بحق ما للنص من طاقات، وآفاق للخروج عن دائرة الاحتمالات والإحالات المعتادة، أو القريبة..

والشاعر تحت تأثير غواية النص، يراوغ النص عن نفسه، مستعرضاً قدراته.. والنص يملك الكثير يكشفه، والشاعر يحاور هذا الكشف.

نشر: صحيفة الجماهيرية.. العدد: 4514.. التاريخ: 14-15/1/2005.

في الغابة التي وئدت

لا أحب التفكير في ماهية الشعر، لأني أعتبر هـذا مـن أعـمال الترف الفكري، التي تجد في بحبوحة الفكر الفرصة لإطلاق العنـان له، حتى يخوض في آفاق المسلمات المفتوحة على اللانهائي (المطلق).. وبذا فإن إيماني بالشعر كنص، يساعدني كثيراً في تفعيل العلاقة بينـي وبين النص، فالنص الـشعري كمنظومـة مغلقـة قـادر عـلى تقـديم نفسه، بصفة الكائن المكتمل المحتفي بكائنة المتلقي (المقابل).

الـنص مغـامرة.. مغـامرة مفتوحـة عـلى المطلـق، وكونهـا مغامرة، فهي تنفتح بالمضي فيها على أكثر من مستوى ومسلك، هذا يجعلنا نفكر في المغامر ذاته، في ما يملك من إمكانات تمثلها المعرفـة والخبرة (التجربة).. والنص الحديث هو نص مغامرة، نص قصد، وإعداد مسبق (نية مبيتة)، بـما يعنـي الفرصـة لتحـضير متطلبـات النص، فيكون الأمـر أنـه لـيس مـن الـضرورة أن يكـون الـشاعر (كتخصص) هو الشخص الوحيد المخول بإنتاج هذا الـنص، مـن مرجعية اضطلاعه بهذا، فالنص الشعري الحديث (كـنص مطلـق) نص مستقل يعمل فيه القـصد بـشكل كبـير، لا يعـول كثـيراً عـلى المنتج (كاسم)، وإن كانت الذائقة العربيـة لازالـت تعتمـد عليـه، وعلنا في فرصة قريبة نفتح لهذا الموضوع باباً.

باقٍ هنا

كما لو أني بحر

يعصر أمواجه خمراً

ويرتق في عزلته

شباك المد والجزر

باق هنا

متشبثاً بعصاي

أنقش على لحاء ميت

قصائد الغابة الأخيرة

النص يقطع علاقته بمعرفتنا السابقة به، بشخوصه، بتاريخهم فيه (قصة كتابة النص مثلاً)، وكأنه يحاول بناء علاقته معنا من جديد (علاقة جديدة)، مطالباً أن تكون هي العلاقة التامة، دون النظر خارجها، فتستمد كل مقوماتها منها.. إنه يقطع علاقته مع ما يسمهُ مسبقاً، ويجدد آليات التعامل مع النص، كما يحدث في تعاملنا مع نصوص المقامة (كما اصطلح)، بحيث ثم جاهزية مسبقة لقراءة هذه النصوص وتوقعها، وإسقاط مفردات الكفاح والنضال عليها وعلى حكاياتها، إن هذه المعرفة المسبقة

تشكل النص مسبقاً في تلقينا، إنها تقطع علاقتنا بالنص من خارجه، دون التفسح داخله.

(إلى الغابة التي وئدت)[1] نص يعقد علاقته المباشرة مع المتلقي، فهو لا يحاول البحث في الأماكن البعيدة، الأماكن والمفردات القريبة، تصنع صورة أكثر قرباً ومباشرة لتوجيه الرؤية، وسأقول إن هذا مكمن سلاسة النص، وبالعودة للنص نكتشف أنه لا يحفل بالصور الكبيرة، الصور المركبة (المعقدة).. يقول:

(أحتاج هذه الليلة/ قليلاً من الماء يا ربي/ كي أطفئ أسئلتي/ أحتاج../ وأحتاج/ امرأة كي أغمد فيها أعصابي)

إن سهولة وقرب الصورة من المتلقي، إنما هي صيغة الاشتغال بالبسيط (وأحتاج/ امرأة كي أغمد فيها أعصابي)، صورة كونتها مفردة واحدة (أغمد)، فالجملة اعتيادية وقريبة من المتلقي، وباستعارة مجموعة من المفردات (أقتل/ أدس/ أحبس) لإجراء عملية إحلال واستظهار (وهي لعبة بنيوية)، سنجد أن مفردة (أغمد) مفردة تعمل في أكثر من مستوى، فهي تقودنا إلى (أقتل) من مبدأ (الغمد بنية القتل)، وأيضاً (أدس/ أحبس) من مبدأ (الغمد بنية الحفظ، كغمد السيف).

---

(1) (إلى الغابة التي وئدت)- نص/ محمد العريشية- موقع كيكا.

(صـيادون مـراكبهم نـساء فـاجرات/ يـرحلن إلى المجهـول في صمت/ وفي المساء يتراشقون بالماء/ ويفرغون شباكهم/ خيبة/ خيبة).

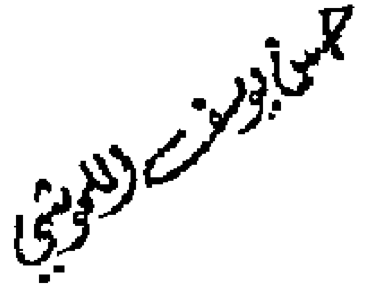
هذا المقطع بعنوان (مراكب)، وهي الجمع لمفردة (مركـب)، وهي كعنوان تجعلنا نعد أجهزتنا لتلقي هذا المراكـب، أو مـا يفيـد عنها، كموضوعة رئيسية لهـذا المقطـع، أمـا الـنص فيبـدأ بحكايـة الصيادين، وسنحول أجهزتنا تجاه (يـرحلن/ يتراشـقون)، هـذان الفعلان هما حركة هـذا المقطـع الـذي تكـون في جملتـين.. الفعـل الأول (يرحلن) حول الحكاية من الصيادين ومـراكبهم إلى النـساء اللواتي يرحلن إلى المجهول في صمت، هـذا التحـول اقتـضى هـذه الصورة الجميلة (صيادون مراكبهم نساء فاجرات).. الفعل الثـاني أعاد الحكاية للصيادين منتجاً هذه الصورة (يفرغون شباكهم خيبة خيبة)، وكيف لم تستطع الخيبة التسرب خلال فتحات الشبكة.

"محمد العريشية" يخرج عن نسقه اللغوي الذي اختاره (كما تقدمه لنا تجربته القصصية)، حيث العناية بأنساق الكلام والحرص في اختيار المفردات، لتكون قريبة، حتى وهو يصدر مفردة معجمية لا يتركهـا وحيـدة، فيـصدرها ويجمـع حولهـا مفـرداتٍ تقـدمها وتشعرها أنها ليست وحدها.

(إلى الغابة التي وئدت) العنوان هنا في شكله العام لمجموعة النصوص، وعناوين النصوص الفرعيـة تقـود المتلقـي إلى هـدفها

المباشر التي تريده كعناوين، وأحياناً تقود معرفتنا بها لقراءتها بطريقة مختلفة.. وعلى النص وحده القيام بدور القائد لعملية التلقي، والوقوف على أبعاد النص دون محاولة التفسير، ليمكننا أن نقرأ: (في بابك رأيت الفصول تركض آسنة/ والريح تنبت في أصص النوافذ/ وزوجي الحمام/ ودعتهما شجرة السرو/ وشيعتهما إلى مدن لا أبواب لها).

نشر: صحيفة الجماهيرية.. العدد:4584.. التاريخ: 8-9/ 04/ 2005.



الاسم: رامز رمضان النويصري

25/ 8/ 1972 – القاهرة.

مجالات الكتابة: الشعر / المقالة / القراءة النقدية.

<u>الإصدارات:</u>

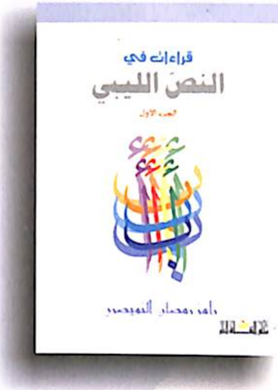
- قليلاً أيها الصخب / أفق (إلكتروني)/ 2003.
- مباهج السيدة واو/ منشورات المؤتمر – طرابلس/ 2004.
- بعض من سيرة المشاكس / دار البيان – بنغازي/ 2004.
- بنذيت موقعي الشخصي على شبكة الإنترنت في: 1-4-2000، وأسميته خربشات:

www.kharbashat.4t.com

إضافة إلى موقع (بلد الطيوب)، وهو موقع يهتم بالأدب الليبي، والحركة الثقافية في ليبيا، أنشأ في 22-9-2000 (تحت إشراف موقع خربشات):

www.tieob.com

فهرس



▪ يقدم مجلس الثقافة العام للقارىء الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًّا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام